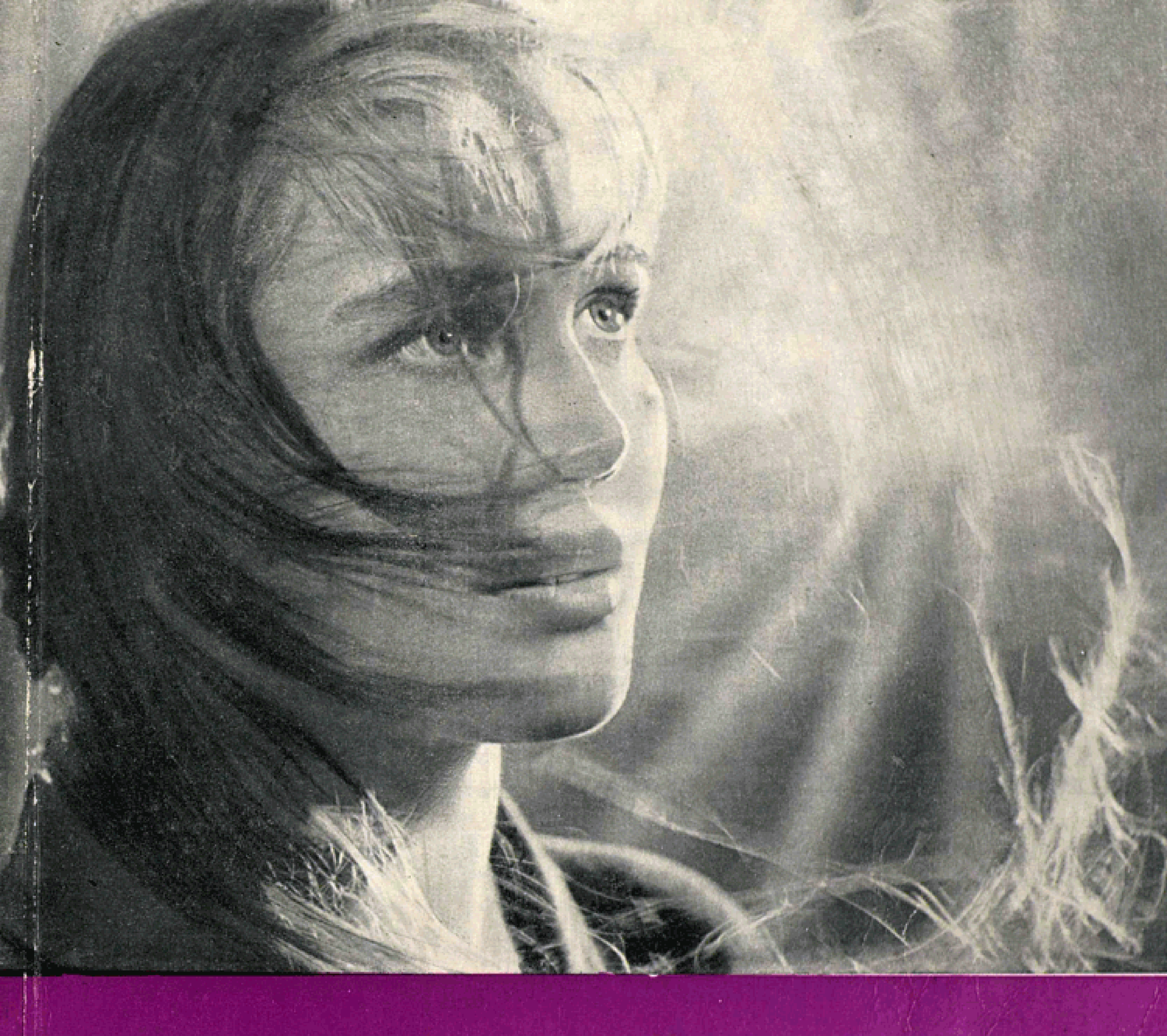


Искусство кино

12 · 1959

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки: фрагмент кадра из нового фильма Г. Чухрая «Баллада о солдате». В роли Шуры артистка Ж. Прохоренко.

На второй странице обложки: кадры из фильма М. Донского «Фома Гордеев». Сверху—артист Г. Епифанцев в главной роли.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Первому Всесоюзному съезду советских журналистов

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза горячо приветствует первый Всесоюзный съезд советских журналистов и в его лице всех работников советской печати, радио и телевидения.

В нашей стране печать стала неотъемлемой частью духовной жизни народа, а советская журналистика — важнейшей областью партийной и общественной деятельности. Коммунистическая партия высоко ценит благородный труд советских журналистов — работников газет и журналов, радио и телевидения, издательств и органов информации, играющих важную роль в историческом деле строительства коммунистического общества, в воспитании нового человека и в борьбе за мир во всем мире.

Советская печать — подлинно свободная и действительно народная печать. В этом ее коренное отличие от буржуазной печати. Высокая марксистско-ленинская идейность, партийная принципиальность, правдивость, боевой революционный дух, непримиримость к идейным шатаниям и ревизионизму снискали нашей печати искреннюю любовь трудящихся.

Советские журналисты работают для народа, во имя его счастья и процветания. Темы коммунистического строительства и коммунистического воспитания, героического труда и высоких нравственных идеалов советских людей — их главные темы. Критика и самокритика — важнейший метод нашей печати. Трудовой и моральный подвиг строителей коммунизма — источник творческого вдохновения советских журналистов. Партия и народ активно поддерживают все ценные начинания нашей печати, радио и телевидения, их активное участие в борьбе за выполнение и перевыполнение семилетнего плана развития народного хозяйства и культуры нашей страны, за претворение в жизнь великих задач, поставленных XXI съездом Коммунистической партии Советского Союза.

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза желает первому съезду журналистов СССР успехов в работе и выражает твердую уверенность в том, что советские журналисты, испытанные помощники партии, будут и впредь хранить и умножать ленинские традиции партийности и массовости советской печати и отдавать все свои силы великому делу борьбы за коммунизм.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

ДОЛОЙ ПЛОХИЕ ФИЛЬМЫ!

Советские кинематографисты сделали немалый вклад в общенародное дело и вступили в семилетку не с пустыми руками.

Наша кинематография и в этом году показала, что она умеет воплощать в художественных образах дух времени. О могучей воле, жизнелюбии, сердечности советских людей рассказал фильм «Судьба человека». Образ славного сына нашего народа К. Э. Циолковского ожил в лучших эпизодах фильма «Человек с планеты Земля». Чувство интернационального братства родило лирическую патетику «Майских звезд». О пробуждающемся сознании причастности юной жизни к судьбе народа поведал «Отчий дом». «Чрезвычайное происшествие» явилось правдивым кинорассказом о большом испытании, выпавшем на долю наших сограждан на другом конце земного шара. В «Жажде» кинематографическая молодежь запечатлела светлую, жизнеутверждающую героику советских солдат. Кинокартина «Жестокость»—пример талантливой разработки темы высокой ответственности советского человека за все, что делается в стране. В кинокомедии «Неподдающиеся», особенно в первых ее частях, мы узнали нашу жизнерадостную, честную, славную молодежь. Киноновелла «Ночной гость» явилась хорошим образцом тонкого анализа человеческих характеров. В трех сериях «Хождения по мукам» классическое произведение советской художественной прозы нашло впечатляющую кинематографическую трактовку. В «Балладе о солдате» прозвучал голос художника, влюбленного в советских людей. Появилось и еще несколько других хороших картин.

Не будем расставлять эти фильмы по ранжиру, педантично взвешивать их достоинства, скажем лишь, что каждый из них отличает идейная значительность и талантливость.

Больше всего нас радует то обстоятельство, что в нынешнем году продолжалось выдвижение кинематографической молодежи—она рвется вперед, выходит на передовые позиции.

Студии резко расширили выпуск фильмов и призвали к творческой работе десятки литераторов, режиссеров, актеров. Этот курс на крутой подъем кинопроизводства был совершенно правильным—вот истина, едва ли нуждающаяся теперь в доказательствах.

Но надо быть последовательными. В десятках случаях доверие, оказанное молодым кинематографистам, оправдалось—однако же не всегда! И это тоже надо понять, из этого тоже надо сделать выводы. Да ведь и нельзя было рассчитывать на то, что в каждом случае кинематографический дебют принесет успех! Теперь руководителям киностудий пора внимательно присмотреться к дебютантам (не только молодого, но и старшего возраста) и решить—кому можно доверять постановку новых фильмов, а кто должен удовольствоваться более скромной ролью в кинопроизводстве.

В самом деле, опыт есть опыт, он требует выводов и решений. Слишком много плохих фильмов выходит на экраны страны! Мы видели десятки серых, скучных, штампованных киноизделий, в которых нет и проблеска таланта. Выходили на экран—а через два дня навсегда исчезали с него—фильмы риторически-холодные, мещанские, фальшиво-назидательные, пустые, не доставлявшие никому ни малейшей эстетической радости. Зачем же содействовать появлению таких фильмов в будущем?

Однако есть руководители киностудий, все еще потворствующие производству явно слабых фильмов. Бывает так, что студия запускает в производство заведомо слабый сценарий, поручая постановку заведомо посредственному режиссеру. Зачем это делается? Ради «выполнения плана»? Но худший вид срыва плана—выпуск никчемной кинокартины. Вот за какое нарушение планов надо взыскивать с руководителей студий прежде всего!

Будь студия московской, ленинградской, киевской, ташкентской—ничто не оправдывает выпуска фильма, ненужного зрителям. Никакие разговоры о молодости студии или, наоборот, о ее традициях не убедят зрителя в том, что он должен смотреть скучную, вымученную кинокартину.

Пора «первых проб» прошла—работу над фильмом можно начинать только по талантливому сценарию, доверяя постановку только талантливым режиссерам.

Быть может, киностудиям следует сократить свои планы, чтобы уменьшить число ошибок, промахов? Нет, ни в коем случае. Сокращенные планы—это сокращенные возможности притока новых творческих

сил, это отказ от всестороннего удовлетворения интересов зрителей. Больше взыскательности, больше творческого труда, больше помощи со стороны ведущих киномастеров страны, нетерпимость к «среднему уровню» —вот что поможет избежать досадных провалов, а не многократная перестраховка.

...Примерно год назад состоялся пленум Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР, на котором многие сценаристы и режиссеры заявили о своем решении взяться за самые важные темы современности. Искреннее это решение до сих пор не осуществилось, и незачем закрывать на это глаза. Конечно, самые важные темы современности—всегда самые трудные, очевидно, этим и объясняется то, что их потеснили темы более привычные, испытанные. Но честь советского художника требует от него ответа творчеством на самые острые вопросы времени. Борьба за мирный завтрашний день для всего человечества, формирование человека нового типа в борьбе за коммунизм, новые жизненные явления—такие, скажем, как рождение бригад коммунистического труда с их особой требовательностью к людям,—вот что мы относим к числу главных тем современности.

Мы найдем нечто родственное в тематических планах многих студий страны. Но, внимательно познакомившись с положением дел на студиях, мы убедимся, что именно важнейшие темы перекочевали с первых мест на последние, в разряд наметок, предложений, пожеланий. Не будем мелочно придирчивы к драматургам и режиссерам, не станем подробно расспрашивать их о том, почему они отложили одну тему, взялись за другую, менее существенную, но скажем все же, что обещание, данное кинематографической общественности, надо выполнять.

Обозревая «тематическую направленность» фильмов последнего времени, мы обязаны отдать себе отчет в том, что усилия очень многих сценаристов и режиссеров направлены к третьестепенным целям. Но ведь только крупная творческая задача может вызвать большой душевный подъем, настоящее вдохновение художника. Опасность мелких тем, кроме всего прочего, в том, что они немногого требуют от художника и потому замораживают его творческую волю.

Новаторское слово, новаторская эстетическая форма—а без нее нет в искусстве движения вперед — возникают тогда, когда художник решает главные темы современности.

...Впрочем, можно и крупную тему препарировать так, что она окажется плоской.

В праздник Октября во многих кинотеатрах шел фильм «Первый день мира». Как созвучно название фильма общенародному празднику, но как меланхоличен, скучен, непраздничен этот фильм! Уныло выглядит в нем самый День Победы, постны лица его героев.

Откуда этот грустный, заунывный тон в фильмах ряда режиссеров—в том числе молодых и талантливых?

Не надо путать меланхолию, слезливую чувствительность с высокой трагедией, с острым драматизмом. В драматических коллизиях раскрываются сильные человеческие характеры, в могучей трагедии выражает себя оптимистическая вера художника. А расчет на чувствительность обычно свидетельствует лишь об ограниченности авторов. Вызвать у зрителя слезу, вздох, разжалобить его «жестоким романсом» всегда легче, чем принести ему радость, счастливое ощущение полноты бытия. Это и прельщает иногда автора, желающего любыми средствами найти контакт со зрителем и не умеющего отбирать для этого средства высокого искусства. Только этим можно объяснить то, что некоторые наши даровитые молодые режиссеры иной раз сбиваются на тон «жестокого романса». Люди молодые, нравственно здоровые, в миру жизнерадостные и счастливые, они в творчестве иногда прельщаются меланхолической позой только потому, что недостаточно ценят свой же оптимистический, мажорный склад ума и чувств. Эта надуманная, а иной раз позаимствованная поза, свидетельствующая о недостаточном знании жизни, изрядно подпортила ряд фильмов, в том числе таких интересных, как «Ветер», «Два Федора», «Чужие дети».

Весной этого года наша редакция вместе с группой кинематографистов выезжала в один из колхозов Рязанской области (см. «Люди рязанские», «Искусство кино» № 7). Интересно разговаривали колхозники и колхозницы с журналистами и кинематографистами. Один разговор особенно запомнился. Доярки, участницы бригады коммунистического труда, говорили о своем житье-бытье. «Благодаря чему так заметно изменилась обстановка в колхозе? Почему так быстро пошли в гору колхозные дела?»—спросили кинематографисты доярок. Одна из них ответила: «А разве вы не замечаете,—молодежь вступила в жизнь! Другое настроение!»

По всей стране дает о себе знать теперь этот дух новизны, молодости. Кинематографисты—да еще молодые—непременно должны уловить и передать его в самой природе своих фильмов.

Советская кинематография стремится говорить со своими зрителями о самых насущных проблемах человеческой жизни. Решительно отказавшись от дурных штампов, холодных, парадных, псевдомонументальных фильмов периода культа личности, наши кинематографисты обратились к кругу живых интересов

трудящегося человека, не забывая и о том, как волнуют его вопросы быта, семьи, частной жизни. В самом деле, ведь и в сфере быта, как и в труде, раскрывается новое, коммунистическое мировоззрение советских людей.

Однако этот естественный интерес к вопросам быта некоторые кинематографисты используют по-обывательски. Они говорят, что борются за здоровую семью—и под этим лозунгом предлагают совершенно мещанский фильм вроде «Нино», истинная цель которого—пощекотать зрителю нервы чувствительной историей о любовном увлечении пожилого профессора; они говорят, что желают воспитывать в зрителях благородные отцовские, материнские, сыновние чувства, а на самом деле перелицовывают старомодные сюжеты в духе Вербицкой.

Но, может быть, авторы таких фильмов, как «Нино», позволяют себе всего лишь невинные грешки, безобидное заигрывание со зрителем, о чем не стоит и говорить?

Нет, мещанские вкусы и мещанский кругозор несовместимы с идейной позицией советского художника. Самое существенное в жизни советского человека—его многообразная связь с народом. Эта связь придает советскому человеку духовную силу и подлинное благородство, несет ему счастье, помогает решать самые сложные, самые запутанные конфликты. А мещанский фильм изолирует своих персонажей от общества. Он искажает самый характер жизни советских людей, их образ мыслей. Он игнорирует главное в современности.

Бытовая тема сослужит хорошую службу и кинематографисту, и зрителю, если авторы фильма увидят в семейной, в любовной коллизии, в отношениях между близкими людьми то, что принесло с собой в частную жизнь человека наше неповторимое время. Бытовая тема приведет к провалу сценариста и режиссера, полагающих, что в мире нет ничего нового, что душещипательный сюжетец всегда может расшевелить сердце зрителя.

Руководитель, Художественный совет киностудии должны уметь отличать сюжеты действительно новые от подновленных, сюжеты действительно современные от костюмировки «под современность».

И так же четко надо отличать настоящего художника от ремесленника, поденщика, берущегося за любое дело, снабжающего половину наших киностудий наскоро написанными сценариями на архизлободневные темы. Есть такие ремесленники среди сценаристов, есть они и среди режиссеров. К сожалению, существующий порядок производственной работы на киностудиях не делает различий между подлинным, взыскательным к себе художником и ремесленником-ловкачом, готовым гнать метраж в любом количестве, лишь бы заслужить репутацию «хорошего производственника».

Необходимо сделать правильные творческие и организационные выводы из того громадного по масштабам опыта, каким является широкое развертывание производства фильмов на всех без исключения киностудиях страны. Помочь талантливым сценаристам, режиссерам, операторам, актерам, способным создавать интересные и значительные фильмы, не заниматься маниловщиной, не ждать произведений искусства от ремесленников, держать твердый курс на высокую идейность и художественность фильма—вот какие выводы сделают руководители киностудий из опыта последних лет.

«Искусство и литература нашей страны могут и должны добиваться того, чтобы стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и мастерству. Нельзя мириться, как это делают некоторые товарищи в органах искусства, в редакциях и издательствах, с тусклыми, скороспелыми произведениями. Посредственность и фальшь часто не встречают достаточного отпора, чем наносится ущерб развитию искусства и художественному воспитанию народа»,—напоминал Н. С. Хрущев в своем докладе на XX съезде КПСС.

Наше время—время крупнейших событий в мире—должно узнать себя в произведениях киноискусства, значительных, содержательных, многообразных по творческим мыслям, по художественным формам. Десятки талантливых фильмов, созданных опытными мастерами и кинематографической молодежью, доказывают, что советская кинематография умеет говорить с народом о большом и важном в его судьбе. С уверенностью в творческом расцвете, в успехах на главном направлении своего развития вступает наше киноискусство во второй год славной семилетки.





Владимир Беляев

Иванна

КОГО ХОРОНЯТ?

Осенний ветер проносится над седыми холмами старинного Львова и дует с такой силой, будто пытается раскачать его древние башни и колокольни.

Ветер рвет тугое полотнище алого знамени, совсем недавно поднятого вновь на флагштоке городской ратуши, охраняемой, как и встарь, двумя гордыми каменными львами.

Возникает на экране надпись:

ВСЕ, ЧТО ВЫ УВИДИТЕ, ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ГРЕКО-КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ В ГОДЫ БОЛЬШОГО НАРОДНОГО ГОРЯ—ФАШИСТСКОЙ ОККУПАЦИИ УКРАИНЫ...

Ветер обрывает последнюю жесткую и глянцевитую листву с тополей на Академической, гонит ее по мокрой мостовой к памятнику Адаму Мицкевичу.

Порывы осеннего ветра развевают седую бороду сгорбленного старика, что, надвинув на лоб старомодную соломенную шляпу, медленно бредет в летнем белом пыльнике по Первомайской, к оперному театру.

Поодаль, не сводя пристального взгляда со сгорбленной спины старика, следует высокий, внешне ничем не примечательный железнодорожник с запавшими щеками...

И коренастой, курносой регулировщице, что лихо управляет уличным движением, тоже зябко. Она приплясывает на мокрых булыжниках и, дожидаясь смены, то и дело поглядывая на часы городской ратуши, пропускает навстречу старику трамваи и машины.

Внезапно девушка в пилотке оборачивается к улице Горького. Удивленная девушка поднимает полосатую палочку, закрывая движение транспорта по Первомайской.

Завывания осеннего ветра сливаются со звуками тягучего церковного пения. На фоне траурной мелодии возникает надпись:

В ПОСЛЕДНЮЮ ОСЕНЬ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ НЕДАВНО ОСВОБОЖДЕННЫЙ ОТ ГИТЛЕРОВСКИХ ОККУПАНТОВ СОВЕТСКИЙ ЛЬВОВ УВИДЕЛ НА СВОИХ УЛИЦАХ УСОПШЕГО МИТРОПОЛИТА ГРЕКО-КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ ГРАФА АНДРЕЯ ШЕПТИЦКОГО. ОКОЛО ПОЛУВЕКА ОН БЕССМЕННО ВОССЕДАЛ НА МИТРОПОЛИЧЬЕМ ПРЕСТОЛЕ. УКРАИНСКИЕ НАЦИОНАЛИСТЫ И КЛЕРИКАЛЫ С ОДИНАКОВЫМ УСЕРДИЕМ ОКРУЖАЛИ ЕГО ЛИЧНОСТЬ ЛЕГЕНДАМИ...

Мы видим в гробу усыпанное хризантемами большое, умное лицо покойного графа Шептицкого, окаймленное седой окладистой бородой.

За черным катафалком с гробом, окруженным тяжелыми венками, очень медленно и величаво шагают каноники, викарии, деканы в пелеринах и без них, протопресвитеры в одеждах, соответствующих их сану.

Как большая черная змея, похоронная процессия выползает на Первомайскую и сворачивает к улице Коперника.

Важно шагают в процессии епископы и другие иерархи с бриллиантовыми панагиями на груди.

Идут монахи-студиты с мальтийскими крестами, нашитыми на спинах черных реверенд. Их ведет брат покойного, игумен монастыря ордена студитов, сухопарый архимандрит Климентий. Его опущенная низко голова покрыта черным остроконечным клобуком.

Идут с лицами, наполненными скорбью, гвардейцы греко-католической церкви—украинские иезуиты—монахи ордена святого Василия, в белых целлюлозных воротничках, облегающих их худые шеи.

С постными, заплаканными глазами следуют за ними монахини-василианки под предводительством своей игуменьи.

Размахивая кадилами, идут мастера сыска в душах, солдаты христовы, капелланы и митраты, архипресвитеры и прелаты. Они скрывают под черными реверендами многовековый опыт иезуитов, воинствующую косность и активную ненависть к советскому строю...

...Бредут воспитатели шпионов, в течение полувека отлично обученные этому «искусству» тем, кого все они провожают в могилу.

Степенно, величаво шагает по улицам единственного в мире города, где Ватикан имеет три своих митрополии, под хоругвями, расшитыми шелком и канителью, старый, отживающий мир алчности и мракобесия, закостенелый и страшный в своем мрачном великолепии, «мир бога, замученного и умирающего»...

В окружении студитов, редемптористов, салезиан и василиан мы видим и запоминаем священника Романа Герету.

Скромный, внешне благопристойный молодой человек лет двадцати восьми, в хорошо сшитой реверенде, Роман Герета движется, слегка наклонив голову, никого и ничего не замечая по сторонам.

Скованные мрачной торжественностью, шагают за гробом генерала армии христовой его ближайшие приближенные: канцлеры и шамбеляны, кустосы и архидиаконы, генеральные викарии и апостольские протонотарии, архипресвитеры и хартофилаксы, почетные и титулярные клирошане—центральный мозг, оплот и штаб львовской униатской капитулы.

Не на кладбище несут они покойного графа, нет! Демонстративное это шествие спустилось со Святоюрской горы как бы исключительно для того, чтобы покойный митрополит смог последний раз из-под опущенных синих век посмотреть на Львов и чтобы, в свою очередь, Львов мог обозреть траурный кортеж, следующий за прахом князя церкви.

Похоронен митрополит будет там, откуда его принесли: в подземельях собора, на той же самой Святоюрской горе, откуда сползла на центральные улицы старинного украинского города никогда не виданная многими мрачная и страшная процессия...

С удивлением наблюдают похоронную процессию солдаты и офицеры, сидящие в машинах, что идут на фронт. Об их решительном маршруте говорят надписи на бортах грузовиков: «Добьем гада Гитлера!», «Вперед на Запад!», «Освободим народ братской Польши!»...

Высовываются из остановленного регулировщицей трамвая пассажиры.

...Все больше прохожих, задержанных процессией, скопляется на перекрестке. Среди них мы видим седого старика в соломенной шляпе.

А рядом как бы случайно остановился высокий железнодорожник в потрепанном кителе и не выпускает из поля зрения старика.

Возле старика задержались двое молодых людей, по виду—учащиеся.

Он—в стеганом ватнике, на груди нашиты полоски за ранения, под рукой—связка книг. Девушка—в дубленом полушубке, из-под пестрого, гуцульской расцветки платка выбиваются черные кудри.

Приподнявшись на цыпочки, девушка силится разобрать надпись на ленте венка, который проносят мимо две монашки, и спрашивает:

— Скажите, пожалуйста, кого это хоронят?

Как бы пробуждаясь от глубокого сна, старик в белом пыльнике пристально смотрит на молодую пару.

Еще внимательнее, словно распознавая знакомые черты, напоминающие ему другого, близкого и дорогого человека, разглядывает старик девушку в гуцульском платке.

— Кого это хоронят, а, папаша?—повторил вопрос девушки парень в стеганом ватнике.

Звучит похоронное пение.

Ветер доносит со Святоюрской горы редкие удары церковного колокола.

Старик глухо произносит:

— Хоронят убийцу!..

Сразу насторожился стоящий рядом железнодорожник.

— Убийцу?—воскликнула девушка.

Старик пошатнулся. Схватился за сердце. Теряя сознание, закрыл глаза. Поддерживает его железнодорожник.

— Ой, ему плохо!—воскликнула девушка.—Надо «скорую помощь»...

— Она сюда не пробьется,—тихо сказал железнодорожник.—Я знаю, где живет старик, провожу его.

Тенистый парк перед Львовским университетом. Кучи желтых листьев высятся повсюду на газонах парка.

Железнодорожник бережно усаживает старика в белом пыльнике на удобную скамью и, заглядывая ему в лицо, спрашивает:

— Лучше?

— Спасибо, сын мой...

— Почему же вы назвали его убийцей? Я все-таки не понимаю...

— Вы—человек с Востока. Вы многого не знаете! И вас, разумеется, удивил мой ответ молодым людям. Но, поверьте мне, я сказал правду...— говорит, отдышавшись, старик.

Возникает за кадром голос:

— И здесь, на скамье парка, который в тот год многие львовяне называли еще по-старинке «иезуитским», отец Теодозий рассказал о том, что произошло в его жизни с осени тысяча девятьсот сорокового года...

ДОБРАЯ ВЕСТЬ ИЗ ЛЬВОВА

По горной тропинке к окраине прикарпатского местечка бежит с букетом собранных на полонине цветов Иванна Ставничая. Смуглая, высокая, в ярком платье, делающем ее похожей на цыганку, Иванна поет:

Ой, мій краю довбушанський,
Моя Верховино!
Їй, як люблю вас, рідненькі,
Гори і долини.

Пелюсточки на тюльпанах
Як огнем палають.
Як збігаю я легенько
По крутому плаю.

Неси, вітре, мою пісню,
Ген, за полонину.
Ой, мій краю довбушанський,
Моя Верховино!*

По гнущейся даже и под ее ногами узенькой кладочке перебегает Иванна быструю горную речку, как вдруг перед ней, хитро щуря глаза, возникает сельский письмоносец Хома.

— Танцуйте, панно Иванна!—предлагает Хома.

— С какой стати?

— Говорю—танцуйте!—бросает Хома, размахивая письмом.

— Это мне?—восклицает Иванна.

— Танцуйте же!

Иванна, подпрыгнув, выхватывает из рук почтальона письмо, разрывает конверт, читает. Глубокие карие ее глаза наполняются счастьем. Она неожиданно целует в жесткие, прокуренные усы озадаченного Хому и, подобно горному ветру, мчится в парафию, расположенную близ деревянной церкви причудливой, бойковской архитектуры.

Окруженная пихтами, стоит уже много лет эта церковь на окраине местечка, а рядом с ней—парафиальный дом, где живут Ставничие. На погосте, возле церкви, собралась празднично одетая молодежь. Слышится песня.

Бежит Иванна и бросается на шею отцу—декану Теодозию Ставничему.

---

* Слова Мыколы Романченко.

— Поздравь меня, папочка! Такая радость!

— Что случилось, доню?—озадачен Ставничий.

— Приняли меня в университет! Боже, как я рада! Как мечтала об этом, как молилась долгими ночами, и бог услышал мои молитвы!

Однако не в пример дочери старый священник не склонен так быстро разделять ее радость. Больше того, неожиданная новость ошеломила его, и, разглядывая уведомление, отец Теодозий говорит:

— Погоди, доню! А как же ты будешь жить одна во Львове? А свадьба?

— Йой, какая может быть свадьба, когда я студентка! Разве ты сам не хотел, чтобы я получила высшее образование?

— Так ведь это за Польшей было!—замечает Теодозий.—А теперь—другие времена. Кто знает, какие порядки в этом безбожном университете?

— Мы еще поговорим об этом, тато,—не дослушав, бросает Иванна и, заметив вдали подругу, кричит ей:—Агов, Юльця!

Подбегая к молодежи, Иванна бросается к Юле Цимбалистой.

— Поздравь меня, Юльця!

Внимательно читает уведомление Юлька Цимбалистая. Через ее плечо заглядывает в письмо высокий, стройный хлопец в зеленой тирольской шляпе с кимовским значком на вышитой рубашке.

Издали под звуки маршевой песни приближается подразделение военной инженерной части.

— А видишь? А видишь?—явно заинтересованная в таком исходе дела, гордо восклицает Юля.—А ты все ныла: не примут и не примут!

— Ты была права, Юлька! Курносая и дорогая моя подруга!—целуя Юльку, приговаривает Иванна.

Хлопец в тирольской шляпе, протягивая Ставничей руку, говорит:

— Олекса Гаврилышын! Разрешите и мне поздравить вас, товаришко Ставничая. Быть может, встретимся еще не раз во Львове! Хороший это город и открыт теперь для нас навсегда...

Слышится рядом команда:

— Взвод, стой!

Останавливаются красноармейцы.

Щеголеватый старший лейтенант Зубарь обращается к Иванне:

— Простите, гражданка! В Нижние Перетоки—сюда?

— Прямо, а там за бугорком, минуя кладку, налево,—показывает Иванна.

— Спасибо, уважаемая!—щелкает каблуками Зубарь.

— Вам спасибо, — взволнованно говорит Иванна.—За все спасибо!—И протягивает ошеломленному командиру букет горных и полевых цветов.

Удивленное лицо Зубаря. Улыбается молодежь. Улыбаются бойцы...

...Возникает шумная центральная часть Львова. Мы видим Иванну среди прохожих. У нее густые длинные волосы, небрежно, волнами сбегающие на плечи, острый, красивый нос с раздувающимися ноздрями, брови вразлет. Походка Иванны удивительно легкая. Небольшой чемоданчик в руке нисколько не мешает ей лавировать среди прохожих.

Иванна с удивлением разглядывает все, что встречается на пути. Ее глазами мы и видим заполненные народом улицы Львова 1940 года.

Из города баррикад, рабочих восстаний и одновременно внешне тихого воеводского центра он сразу стал шумным перекрестком потревоженной войной Европы. Война докатилась до самых его окраин и на время уползла вместе с гитлеровскими танками обратно за реку Сан.

Мы видим перед собой еще сохранившиеся частные магазинчики и столовые с польскими и украинскими вывесками.

«Кафе де ля пэ», «Готель «Европа», «Сапожник Солюс», «Кафе Вельца», «Обіди, як у мами» и другие заведения шумными рекламами зазывают к себе клиентов и посетителей.

Угасающие пани прогуливают по тротуарам откормленных такс, нервных болонок и тупомордых, жирных, лоснящихся бульдогов.

Пожилые пенсионеры в котелках, мелониках и канотье, с тростями, украшенными монограммами, прохаживаются по «корсо», вперемешку с более скромно одетыми в спортивные костюмы беженцами из центральной Польши. У некоторых беженцев на ногах окованные медными полосками лыжные ботинки на толстых подошвах, а за плечами—рюкзаки со всем скарбом, который удалось им принести из городов и селений, занятых гитлеровцами.

...А вот раввин вывел на прогулку воспитанников хедера или талмудторы: на тонких рахитичных ногах подростков, которые из детства сразу перешагнули в старость, натянуты белые, до колен, чулки. Такого же белого цвета, но с голубоватым отливом их худые лица, окаймленные длинными пейсами.

Среди потока прохожих мы без труда можем различить подлинных хозяев освобожденного города: молодых гуцулов, веселых девчат в нарядных украинских одеждах, перед которыми Советская власть широко открыла двери школ и институтов старинного украинского города.

Их появление на самой оживленной львовской магистрали вносит особенную новизну и пугает всех тех, кто еще недавно задавал тут тон и был законодателем этикета.

Мы видим и старичков, которые в своем облике сохранили верность не столько последним маршалкам Польши, сколько австрийскому монарху: усы и бакенбарды у них точно такие, как у самого живучего из Габсбургов, императора Франца Иосифа.

Мелькают по улице последние лицеисты Львова в разноцветных бархатных шапочках-корпорантках. Спешат на работу усатые, все в черном, львовские трубочисты, похожие на чертей, покинувших преисподнюю: в руках у них длинные пики и шнуры с гирьками, а на головах профессорские шапочки.

На фоне пестрого людского потока возникает мелодия самой популярной песни тех времен—«Катюши».

Поют песню красноармейцы, идущие на вокзал в полной выкладке, со скатками, с котелками. Они шагают в касках, в выцветших гимнастерках.

Взоры прохожих обращаются к идущей колонне. Одни смотрят на советских воинов с восхищением, другие—со сдержанным любопытством. Третьи, в сапогах-«англиках», те, что долгие годы распространяли сказки о «большевистских фанерных танках»,—с плохо скрываемой ненавистью...

Иванна приблизилась к тому самому перекрестку, где спустя пять лет увидели мы похоронную процессию.

Обращается к пожилому человеку в старомодной крылатке:

— Простите... Как пройти к университету имени Ивана Франко?

На лице встречного отражается ирония.

— К университету имени И в а н а Ф р а н к о?—ядовито переспрашивает прохожий.—Шестьдесят пять лет живу во Львове, но не знаю такого университета! Если же пани хочет посетить университет Я н а К а з и м и р а, тогда попрошу свернуть налево, и еще раз налево.

И, галантно приподняв черную шляпу «борсалино» с вогнутыми полями, сделав учтивый поклон, прохожий исчезает, покидая ошеломленную Иванну.

СЧАСТЬЕ УКРАДЕНО

Оставляя слева Иезуитский парк, Иванна медленно приближается к порталу университетского здания, украшенного аллегорическими изображениями Вислы, Днестра и Галичины.

Слышится за кадром голос отца Теодозия:

—...*Если бы вы знали, с какой радостью поехала моя Иванна во Львов! Все мои попытки удержать ее в нашем прикарпатском местечке оказались ни к чему...*

Навстречу Иванне стайками бегут оживленные, возбужденные, должно быть, недавно зачисленные в университет студенты.

Иванна задерживается на мгновение у новой вывески: «Державний університет імені Івана Франка»—и входит под высокие своды серого здания.

На стенах вестибюля вывешены списки принятых в университет.

Иванна останавливается возле списков.

Вначале спокойно и уверенно, но потом все более нервно она ищет, но так и не находит своей фамилии.

Меняясь в лице, взволнованная Иванна бежит по широкой лестнице на второй этаж.

На фоне встречного многоликого потока молодежи—расстроенное лицо Иванны.

Кабинет секретаря приемной комиссии Дмитра Каблака.

Строгий, замкнутый, хорошо причесанный Каблак стоит перед Иванной.

Их разделяет письменный стол, нагруженный делами.

Девушка протягивает Каблаку извещение.

— Вот,—говорит она,—меня приняли в университет, но в списках моей фамилии нет...

Каблак скользнул по заявлению и сухо отрезал:

— И не будет!

С этими словами он разрывает извещение.

В отчаянии следит Иванна за тем, как белые клочья бумажки, виляя, падают в плетеную корзину. И кажется ей, что не извещение это, а в клочья разорванная ее судьба летит туда, в мусор.

— Почему же?—простонала Иванна.

— Есть причины,—сказал Каблак.

— Я окончила гимназию с отличием...

— Роли не играет, если социальное положение...

Не дослушав Каблака, Иванна воскликнула:

— Боже мой! Как это все жестоко: вызвать меня издалека, так обнадежить и сразу разрушить все...

Она опускается в кресло. Припав лицом к острому краю письменного стола, заливается слезами.

Иванна не видит странной усмешки, проскользнувшей по лицу Каблака. Он подходит к ней и, меняя тон, успокаивает девушку:

— Я тоже местный человек и хорошо понимаю ваше горе. Не мы завели эти порядки. Их принесли о н и — с Востока...

Иванна вскакивает. Более мягкий тон Каблака внушил ей надежду:

— Знаете что! Пойду к ректору! Я расскажу ему все! Я расскажу, как мечтала учиться дальше...

Каблак смеется. Удивленными глазами смотрит на него Иванна.

— Милое, наивное дитя! Я передал вам решение ректора. Его собственное решение, поймите! А будете возражать и жаловаться, он воспримет вашу обиду, как недовольство Советской властью, и вместо университета вы отправитесь с отцом вашим в Сибирь. К белым медведям. А вы хотите познакомиться с белыми медведями?..

Растерянная Иванна доверчиво спрашивает:

— Что же мне делать?

— Для них вы чуждая! Навеки чуждая. Поймите. Таков закон нового, советского времени. Вы будете писать в анкетах об этом, отвечать на собраниях, каяться!—говорит вдохновенно Каблак.—Если, конечно...

— Что—конечно...

— Ну... Подайте публикацию в газету «Вільна Україна». Напишите, что вы отрекаетесь от бога и своего отца. Так заведено у Советов.

Иванна вскочила. С ненавистью посмотрела на Каблака.

— Да как вы можете?..—Но продолжить у нее не хватило сил.

Выбежала Иванна, гулко хлопнув за собой дверью.

ПОД СВОДАМИ СТАРОГО ХРАМА

Потрясенная отказом, девушка заходит с площади святого Юра в ворота греко-католического собора, что господствует над окружающей местностью, возвышаясь на холме. Иванна приближается к триумфальной арке, украшенной короной, сплетенной из терниев, и вынуждена посторониться.

Оттуда, сверху, с подворья, на фиакрах еще австрийского образца выкатывает свадьба.

На сиденье первого фиакра—сияющая новобрачная в белой фате и самодовольный, пьяноватый жених с флердоранжем в петлице пиджака. За ними едут шаферы, дружки, родные жениха и невесты.

Тупое в своей ограниченности счастье проносится мимо во всем блеске торжествующей обывательской пошлости.

...Иванна скользнула по кавалькаде отсутствующим взглядом и поднялась на крыльцо собора.

...Тихо и пустынно под высокими, холодными сводами собора святого Юра.

Глядят на Иванну усталыми, поблекшими глазами изображения митрополитов, что некогда правили здесь.

Из далекого захристия доносятся приглушенные и деловитые голоса священнослужителей.

Иванна Ставничая заходит в притвор и, упав на колени, начинает молиться.

Тусклые отблески горящих свечей озаряют полное религиозного экстаза лицо Иванны, обращенное к образу богоматери.

Слышен голос Иванны:

—Царица неба и земли, дева пречистая, матерь божия, заступница наша, я никогда не откажусь от тебя!.. Почему люди так несправедливы? Разве я отверженная или прокаженная? Чем я хуже других?

...Глухие рыдания прерывают молитву Иванны. Крупные слезы появляются на ее прекрасных карих глазах, устремленных к старинной иконе богоматери.

Слезы катятся по смуглым, загорелым щекам девушки, одна за другой падают на холодный пол собора святого Юра...

...Из-за колонны неслышно появляется митрат Кадочный—высокого роста, пожилой бородатый человек с мягкими, вкрадчивыми движениями. Мы уже видели его в прологе фильма в первых рядах священников, шедших за гробом митрополита.

Кадочный слушает, как рыдает Иванна, улавливает обрывки ее молитвы, а потом, опустившись рядом с нею на колени, положив девушке руку на плечо, говорит:

— Кто тебя обидел, дочь моя? Открой мне свою душу...

ШКАТУЛКА МИТРОПОЛИТА

Коридор в палатах капитулы.

Предупредительно показывая Иванне дорогу, митрат Кадочный ведет ее в покои митрополита.

Они входят в библиотеку. Стены ее—книжные шкафы. Среди книг духовного содержания видны сочинения Карла Маркса и Фридриха Энгельса, тома Большой Советской Энциклопедии. Уверенный в своей духовной стойкости, митрополит никогда не боялся «ереси». Портреты римских пап в золотых тиарах соседствуют с развешанными на стенах изображениями деятелей унии и предшественников последнего униатского митрополита. На почетном месте красуется папа римский Урбан VIII. Как боевой наказ начертал неизвестный художник в уголке портрета слова наместника бога на земле, обращенные к греко-католикам: «С помощью вас, мои русины, я надеюсь обратить весь Восток...».

В дверях появился рослый монах—самый приближенный келейник митрополита—и доложил Кадочному:

— Его эксцеленция на балконе... Прошу...

На балконе капитулы, откуда открывается прекрасный вид на взгорья Львова, полулежит прикованный уж много лет неизлечимым недугом к передвижному креслу униатский митрополит граф Шептицкий.

Его-то мертвое лицо, окаймленное окладистой седой бородой, мы и видели в начале фильма в гробу на катафалке.

Когда Иванна по установленному ритуалу опускается перед ним на колени, Шептицкий милостиво протягивает девушке распухшую от элефантиазиса и других болезней мясистую руку.

Иванна целует перстень со святыми мощами на руке митрополита. Он осеняет девушку крестным знамением и говорит кротким, приглушенным голосом:

— Отец Орест поведал мне о твоем горе, дытынко. Почему же ты стеснялась зайти ко мне?

— Я не хотела нарушать покой вашей эксцеленции...

— Мое сердце открыто и в минуты отдыха для всех страждущих. А ты еще и моя крестница. Скажи—это правда, что они требовали, чтобы ты отреклась от господа бога нашего?

— Не только от бога, но и от моего отца, ваша эксцеленция!

Задумчиво устремив свой взгляд на холмы Львова, говорит митрополит Шептицкий:

— Слуги антихриста топчут сейчас нашу землю.

С площади святого Юра доносится звук пионерского горна, а затем звонкие слова песни:

Грими, грими, могутня пісне,
Як ті громи весняних бур!
Хай знає панство ненависне,
Що наша армія, як мур...

...Под звуки барабана, на котором выстукивает походный ритм курносый, забавный пионер, проходит со знаменами и флажками мимо старой твердыни католицизма один из первых отрядов пионеров Львова. Некоторые из них еще не имеют полной формы: на головах у мальчиков бархатные шапочки, у девочек—форменные мундирчики старого образца с номерами школ на рукавах, но [у всех уже повязаны красные галстуки.

Весело поют самые молодые из молодых советских граждан Львова, и звуки походной песни смело перелетают через монастырскую стену на балкон капитулы.

Прислушивается Шептицкий, вздыхает:

— Поют свои бесовские песни! Пионеры поют. Большевистское отродье! Закон божий в школах запретили. А когда я запротестовал, письмо властям послал, чтобы отменить запрет и не вводить отряды пионеров в школах, ты думаешь, ответили хотя бы мне? Посмеялись только! Бессильны мы пока, дочь моя...

Доносится с площади громкий стук барабана и веселая песня:

Здравствуй, милая картошка,
Низко бьем тебе челом...

Говорит Шептицкий:

— Слышишь, дочь моя? Занесли сюда, на Украину, свои кацапские песни! Картошка бога им заменяет теперь... Но я твердо верю, что это продлится недолго.

— А что же мне делать сейчас, ваша эксцеленция?..

— Все будет хорошо! Не горюй о безбожном университете. Посвяти себя всецело служению в обществе имени пресвятой девы нашей Марии. Детей спасать надо. Их

спасать! Молодежь. И пусть тебе поможет в том избранник.—Митрополит пытливо посмотрел на Иванну.—Вы уже обручены с богословом Романом?

Иванна смешалась. Она явно не ждала такого вопроса. Осведомленность митрополита захватила ее врасплох.

— Роман... говорил с папой... Но я...

Голосом, не знающим возражений, Шептицкий прервал:

— Роман—достойный избранник твоего сердца. Он верный слуга и воин божий. Роман—один из лучших выпускников духовной семинарии, мой стипендиат. В наше страшное время, когда сатана ликует повсюду, будь Роману надежной подругой...

Растерянная Иванна пыталась было что-то объяснить, но Шептицкий взял с балюстрады звоночек и помахал им.

Из-за застекленных дверей вышел келейник. Митрополит делает ему условный знак, и келейник приносит дорогую, инкрустированную шкатулку.

Шептицкий привычно роется в шкатулке. Погодя он извлекает оттуда золотое обручальное кольцо и надевает его на палец ошеломленной девушки.

— Иди, моя дочь Иванна, по пути, уготованному тебе всевышним! Живи в честном и святом супружестве христианском. Борись со слугами антихриста, а твоему отцу и твоему избраннику передай мое благословение!

Резким движением руки Шептицкий приказывает келейнику убрать шкатулку и нечаянно сбрасывает на бетонный пол серебряный звоночек.

Он, позванивая, катится к балюстраде...

ГОСТИ В ПАРАФИИ

...Звон серебряного колокольчика сливается со звоном рюмок и бокалов.

Парафия декана Теодозия Ставничего. Светлица полна гостей.

Они сидят за нарядным столом, заполненным бутылками и закусками.

Вина довоенных запасов в причудливых бутылках красуются на столе. Здесь венгерские «Токай» и пурпурный «Бикавер», итальянское «Кьянти», вермуты «Торино», «Чинзано», «Белларди», тут и «Бенедиктин» в пузатой бутылке, и высокий «Рейнвейн», и французское «Бургундское», и непременное «Лакрима Кристи»...

Все вина собирались и хранились издавна, а сегодня извлечены из подвалов отцом Теодозием по поводу обручения его единственной дочери.

Совсем иным, помолодевшим, энергичным и даже слегка суетливым кажется нам теперь отец Теодозий—он совсем не похож на подавленного неизвестным еще зрителю горем старика, которого завел высокий железнодорожник в Иезуитский парк Львова.

...Звучит громкое пение «Многая лета» после тоста, который был произнесен кем-то из гостей.

Растерянная, заметно подавленная, сидит на почетном месте рядом с молодым богословом Романом Геретой Иванна.

Старинной чеканки серебряное монисто и такие же большие серьги и нарядное цветастое платье делают ее еще более похожей на уроженку карпатских верховин.

Поднялся над столом отец Теодозий:

— Достойное общество, я бы хотел выпить чару сию за здоровье своего будущего зятя Романа и моей дочурки Иванны. Да будут они счастливы в этом грешном мире, потрясенном войной, и пусть война обойдет их дом...

Выйдя из-за стола, Теодозий Ставничий целует дочь, потом Романа.

Опять поют гости «Многая лета, лета, лета...».

Поет игуменья монастыря ордена василианок, поет сестра Моника, поет старенький дьяк, поет школьная подруга Иванны—веселая и разбитная Юля Цимбалистая, поют остальные гости, прибывшие на обручение не только из окрестных сел, но и из Львова.

Роман Герета снимает кольцо с пальца невесты.

Держа перед собой на ладони поблескивающее кольцо, он говорит тихим, но уверенным голосом опытного проповедника:

— Я предлагаю выпить за здоровье нашего обожаемого митрополита Андрея... Его эксцеленции нет за этим столом, но я не ошибусь, если скажу: митрополит здесь! Он незримо присутствует рядом с нами. Он почтил скромное наше празднество драгоценным подарком!—Роман приближает кольцо к глазам и читает дрогнувшим голосом: «Моей крестнице на счастье. Кир-Андрей».—Обведя глазами всех присутствующих, как бы желая выяснить, какое впечатление произвела эта новость, Герета после намеренной паузы продолжает, вертя кольцо в длинных и тонких пальцах:—Вы знаете, немало крестниц у его эксцеленции во львовской епархии и даже за далекими морями— в Канаде и Америке, особенно в пастырских семьях. Число их увеличивается после всякой новой канонической визитации его эксцеленции, ибо кроткая, голубиная душа владыки не в состоянии отказать в подобном благодеянии любому смиренному христианину. Но отнюдь не каждая крестница митрополита, а лишь самые избранные удостаиваются такой чести. И я, скромный слуга божий, безмерно счастлив оттого, что моя невеста сумела честно пройти по стезе господней от купели до сегодняшнего дня и заслужить такое признание владыки... Пусть же еще многие лета восседает владыка на своем высоком престоле во Львове. Пусть он—наш украинский М о и с е й—опытной рукой духовного кормчего поведет корабль святой церкви на широкие просторы до берегов Тихого океана. Да поможет всем нам владыка спасти от безбожия Украину до тех дней, пока гром кары божьей не покарает окончательно всех грешников... За его эксцеленцию!..

Гости запевают: «Боже великий, единый, нам Украину храни!»

...Из-за общего шума и пения не слышно, как в затемненную часть светлицы вошли капитан Журженко и старший лейтенант Зубарь.

Кашляет Зубарь.

Роман первым заметил вошедших, дернул за руку Иванну.

Взгляды гостей встречаются со взглядами задержавшихся у порога военных.

Зубарь, козыряя, спрашивает простуженным баском:

— Извиняемся... Кто здесь хозяин?

Отец Теодозий выходит из-за стола и нетвердыми шагами направляется к Зубарю. Растерянность и тревога скользят в каждом его движении. Да и всем гостям совершенно непонятно появление советских военных.

— Простите, батюшка,—солидно заявляет Зубарь.—Так что из районного Совета до вас направление. На постой к вам определяют капитана Журженко. Жилплощадь-то у вас богатая, а в местечке уже не продохнуть...

Пока Ставничий, читая ордер, собирается с ответом, Иванна бросает дерзко:

— У вас на Востоке так принято вторгаться в мирные дома без всякого согласия хозяев, да еще в столь позднее время?

Пристально посмотрел на девушку Журженко. Подавляя обиду, замечает мягко:

— Военные обстоятельства не всегда можно согласовать с желаниями мирного населения. Что же касается позднего времени... Где здесь спящие?

Отец Теодозий поспешно гасит перепалку. Взяв капитана под руку, говорит миролюбиво:

— Не осуждайте дерзость дочери, гражданин командир. Пойдемте, я покажу вам свободную комнату...

Впереди идет отец Теодозий со свечой. За ним осторожно, стараясь не удариться о притолоку, закопченную дымными четверговыми пасхальными крестами, движутся, нагибая головы, Журженко и Зубарь.

Они заходят в комнату с неприхотливой обстановкой: односпальная кровать, этажерка, письменный стол, гуцульский коврик на стене с ясеневым, потемневшим от времени распятием да большая икона богоматери с сердцем, проколотым булавками,— вот все убранство комнаты.

— Электричества нет, но радио вчера провели,—извиняясь, говорит Ставничий, показывая на громкоговоритель, чернеющий у окна.

— Ну, что ж... вполне удобно,—определяет Зубарь.—Однако мадам эту... придется,—указывает старший лейтенант на образ богоматери.

— Ладно, Зубарь: отставить! А где бы у вас помыться можно, батюшка?

— Летом мы моемся у колодца. Но, если угодно, принесем сюда тазик и воду...

— Не беспокойтесь. На воле удобнее, — сказал Журженко.—Где у вас колодец?

...Проплывают по Иезуитскому парку грустные ароматы осени. Кое-где подожгли костры, и едкий запах от раздуваемых ветром горящих листьев низко стелется над аллеями и лужайками пустынного парка, словно дым последнего военного жертвоприношения, совершаемого израненной и усталой львовской землей...

Теодозий Ставничий рассказывает, как бы извиняясь, железнодорожнику:

— Не обижайтесь за откровенность: нежданный визит ваших военных не доставил нам большой радости... Правда о Советской стране прорывалась сюда с трудом, через полицейские кордоны государства, которое считало себя бастионом христианства на Востоке. Мы, его священнослужители, обязаны были вести борьбу с этой пусть даже маленькой правдой. Оба нежданных гостя казались многим из нас в тот вечер слугами антихриста...

...«Слуга антихриста»—Зубарь—обливает из ведра крепкую, мускулистую спину капитана Журженко.

Тот фыркает, кряхтит, плещется, как утка, холодной водой, а потом, утирая докрасна мохнатым рушником свое чуть скуластое, монгольского типа лицо с красивыми, миндалевидными глазами, замечает:

— Про «мадам» вы, товарищ Зубарь, сказали зря. Чувство такта вам изменило...

Обиделся Зубарь.

— При чем здесь тактика? Неужто вы, капитан, под иконой спать будете?

— Все можно сказать, но подходящими словами. Зачем оскорблять религиозные чувства верующих? Вы видели: у них свадьба!

— Невеста-то, видать, зубастая,—вывернулся Зубарь.—Из чуждых, а не стесняется. Даже глазами сверкнула...

Гости, заполнившие светлицу парафии, заметно приуныли. Лишь один старенький дьяк подвыпил и не теряется: не обращая внимания на соседей, он уплетает большой ломоть сальтисона, смазывая его горчицей...

Игуменья протянула скорбно:

— И ничего не скажешь, никому не пожалуешься. Гляжу—и сердце кровью обливается. Быть может, пока я здесь, там, во Львове, и мой монастырь под военную часть заняли. Какой они формации?

— Наверное, энкавудисты!—сказала Иванна.

— Они строят укрепления вдоль границы,—тоном человека осведомленного поправил невесту Герета.—Черные петлицы!

— С Гитлером договор, а границу укрепляют. Чудеса!—усмехнулась игуменья.

Герета заметил не без иронии:

— Мать игуменья думает, что Гитлер очень верит такому договору?

— Поскорее бы разуверился! Дай господи!—Игуменья перекрестилась.

Покосился на нее Ставничий и прошептал:

— Панове! Не забывайте старое правило: тут о политике не говорят. Особенно сейчас, когда и у стен—уши...

Старенький дьяк всполошился и, приложив к измазанным горчицей губам сальный палец, угрожающе зашипел:

— Тш-шш!

Рассуждая вслух, отец Теодозий сказал:

— А к столу пригласить придется. Неудобно—квартирант.

Причесывается у себя в комнате перед зеркалом Журженко. Старший лейтенант Зубарь орудует у репродуктора, чтобы пустить погромче песенку «Синий платочек», мелодия которой едва слышна.

Появился в комнате Ставничий.

— У нас маленькое семейное торжество. Милости прошу к скромному столу. Все будут рады видеть вас, граждане командиры... Простите,—я не разбираюсь в званиях...

— Да это не важно,—сказал, улыбаясь, Журженко.—Меня зовите запросто: Иван Тихонович. Я из запаса. А вот старший лейтенант Зубарь, Николай Андреевич,—вояка кадровый...

Вслед за священником они входят в светлицу. Капитану освобождают место между адвокатом Даско и стареньким дьяком. Зубарь усаживается рядом с Юлией Цимбалистой, и та сразу принимается накладывать ему в тарелку закуску. Зубарь косит глазом на бутылки с иностранными этикетками.

Богослов Роман перехватил взгляд Зубаря и с хорошо скрытой иронией, подчеркнуто вежливо, ядовито спросил:

— Простите, старший лейтенант, чего вам налить—«Киянти» или «Лакрима Кристи»? По-нашему оно зовется «Слеза Христа».

Заподозрив подвох, Зубарь удивленно переспросил:

— «Слеза Христа»?.. Да я вообще-то... не того...—И глянул, как ведет себя Журженко.

Перегибаясь через стол, в разговор Зубаря и Гереты немедленно вмешался адвокат Даско:

— Хорошее вино—удел возраста. Лишь после того как старшего лейтенанта перестанут интересовать чары прекрасного пола, только тогда слава бутылки доброго вина взойдет в золотом сиянии на его горизонте...

— А может—чистой? Водочки? Сохранилась еще польская «выборова»,—предлагает Герета, поднимая штоф.

Зубарь оживился.

— Можно и чистой...

Тем временем на другом конце стола словоохотливый адвокат Даско занялся капитаном и, пододвигая Журженко графин с наливкой, сообщил:

— Мы с вами почти коллеги, капитан. На заре юных лет я тоже был капитаном. Правда, служил в драгунах, а квартировал в Бродах...

Журженко неприязненно покосился на Даско:

— Вы служили в царской армии?

— В царской, да не в русской,—засуетился Даско.—Броды тогда до Австро-Венгрии належали, а я служил риттмейстером тяжелой кавалерии его цесарского величества Франца Иосифа.... Был такой грех! Ха-ха-ха!

Наполняя свою рюмку наливкой, Журженко сказал подымаясь:

— Разрешите поблагодарить вас за гостеприимство и поднять бокал за здоровье молодоженов...

Даско осторожно тронул капитана за локоть и шепнул:

— Извините. Это еще не свадьба. Сегодня только обручение. Так сказать: прелюдия...

Желая выручить смутившегося капитана, отец Теодозий обратился к гостям:

— Товариство! Нежданный наш гость желает напутствовать голубят.

Журженко улыбается. В миндалевидных зеленоватых глазах его с поднятыми к вискам уголками светится недюжинный ум и добродушная ирония. Он еще не забыл первого отпора Иванны.

— Будем откровенны: мы не так нежданные, сколько непрошеные гости. Чего там греха таить. Тем не менее я вижу перед собой молодых людей, решивших соединить навсегда свои судьбы. Хочу пожелать, чтобы ваша жизнь была на уровне того нового двадцатого века, в котором мы живем. Чтобы ветер с Востока, какой ворвался и в это пограничное местечко, освежил ваши мысли, волю, сделал целеустремленными желания, показал самую верную дорогу к будущему...

— Простите, капитан,—блеснув глазами, перебивает Иванна. —А что, собственно говоря, нового принес нам этот «ветер с Востока»?

— Доню! Как не стыдно!—шепнул Ставничий.

Чего-чего, но такого резкого и недоброжелательного вопроса Журженко не ожидал и заметно растерялся, подыскивая и не сразу находя нужные слова для ответа.

— Как—что? Вы еще спрашиваете! Самую справедливую конституцию... Право на труд, на образование... Ну вот университет во Львове для украинского местного населения. А сколько лет шла за него борьба...

Окончательно взрывается Иванна.

— Оставьте, капитан, эти сказочки для маленьких детей! То, что вы говорите, хорошо звучит на митинге, а на деле...—Иванна махнула рукой.—А на деле—мыльные пузыри. Лично я не вижу разницы между тем, что было...

— Иванна!—умоляюще выкрикнул отец.

— Я, папа, уже двадцать лет Иванна...

Пытается утихомирить невесту Герета. Усаживает ее.

Задремавший было дьяк Богдан проснулся и затянул хриплым голосом «Многая лета». На него зашикали. Одергивают дьяка.

— Разве я неправду говорю?—восклицает Иванна, глядя в упор на капитана.—Как была несправедливость, так и осталась...

Выскакивая из-за стола, Иванна громко разрыдалась.

Она убегает, рыдая, во двор, и слышно, как гулко хлопает за нею дверь.

Побежал за невестой Роман.

В тягостной тишине слышится спокойный голос Журженко:

— Спасибо за гостеприимство. Пойдемте, старший лейтенант. Вставать надо спозаранку...

ЮЛЯ БОИТСЯ «ДЛИННЫХ РУК»

...Ощетинился усами арматуры железобетонный дот. Он глубоко ушел под землю неподалеку от пограничной реки. Еще и поныне в прибрежных лесах Сокальщины, Рава-Русского района на Волыни, вы можете встретить ставшие теперь ненужными укрепления подобного типа оборонительной линии, которую не удалось закончить до нападения гитлеровских войск на Советскую страну.

Бойницы дота, который мы видим на экране, еще пусты, но дот окружен строителями.

Прямо с грузовиков и подвод сбрасывают крестьяне лопатами привезенную землю.

Другие строители, взобравшись на вершину дота, укладывают на бетоне тяжелые пласты зеленого дерна. И внезапно, в течение какой-нибудь секунды, появляется над сероватой бетонной площадкой в густой зелени травы то багровая гвоздика, то желтый одуванчик, то голубой василек. Ясно, что строители хотят замаскировать созданный из железобетона дот так, чтобы он не выделялся на местности, был «зализан» и как можно лучше сливался с прибрежным ландшафтом.

Из люка укрепления вылезают Зубарь и капитан Журженко. Они спускаются по стежке к вьющейся над берегом Сана проселочной дороге. Вытирая руки платочком, Журженко признает:

— Воду подвели хорошо! Молодцы! А краны я сам раздобуду во Львове.

— Не узнаете эту принцессу, капитан?

По дороге, ведущей к станции, не замечая военных, с плетеной корзинкой в руке шагает Юля Цимбалистая.

На ее золотистые волосы наброшен легкий газовый платочек. Короткое платье из шотландки обнажает длинные загорелые ноги Юли, обутые в белые сандалеты.

Капитан тоже узнал девушку.

— Догнать и перегнать!—решает Зубарь.

— Не стоит, Зубарь! Отбреет, как меня вчера ее подружка.

— Проверим, кто из нас лучше знает эту тактику,— тоном бывалого ухажера решает Зубарь.

Он одернул получше гимнастерку, надвинул поглубже на лоб фуражку и ускорил шаг.

Делать нечего. Журженко тоже не отстает от Зубаря.

Когда они поравнялись с Юлей, Зубарь, козыряя, осведомился:

—Куда торопимся, уважаемая?

С удивлением оглядывается Юля. Преодолевая смущение, здоровается.

— Во Львов. На практику!

Крепко пожимая руку Юли, старший лейтенант подмигивает Журженко.

— И не кусается!

Юля смеется.

— С какой стати я должна кусаться?

— Ну, хотя бы из чувства солидарности с вашей подругой,—сказал Журженко.

— Ах, вон вы про что!—вспомнила Цимбалистая.—Не сердитесь ради бога на Иванну и не придавайте особого значения ее словам... У Иванны—большое горе...

— Какое горе?—допытывается Зубарь и отбирает у Юли ее корзинку.

Парафия. Лучи солнца играют на обеденном столе, застланном скромной клеенкой.

Плачущая Иванна лежит на кушетке.

Расхаживая по светлице, отец Теодозий говорит:

— Я тебе добра желаю. С мотыкой против солнца захотела? А неприятностей—не оберешься...

Плачет горько Иванна.

Смягчился Ставничий.

Подсел к изголовью кушетки. Ласково гладит Иванну по волосам.

— Ну, будет, доня! А что я могу поделать? В такое жестокое время живем...

Радио донесло из-за стены громкие звуки популярной песенки:

Во Львове идет капитальный ремонт...

Перелицованная наспех из польского «шлягера» бойкая песенка напоминает Иванне о том разочаровании, что постигло ее во Львове.

На мгновенье она перестала плакать. Прислушалась.

Внезапно вскакивает, топает ногами и начинает колотить кулаками в стенку.

Вскочил испуганно отец Теодозий. Истерически кричит Иванна:

— Ну разве это не свинство? Уйти, закрыть дверь и оставить включенным радио! Ну и послал бог квартиранта!

— Не бог, а райсовет!—замечает мягко отец Теодозий.

Дорога, по которой провожают Юлю на станцию Зубарь и капитан, теперь отдалилась от пограничной реки и тянется косогорами, зажатая полями наливающейся пшеницы.

Юля горячо объясняет:

— Я сама уговорила Иванну послать документы в университет. Меня же в медицинский приняли без всяких! А ее и подавно должны были принять: лучшая ведь ученица гимназии...

— Но все-таки—дочь попа,—осторожно заметил Зубарь.—Так сказать, нетрудовой элемент...

Дергает его за руку Журженко.

Полный обиды взгляд метнула Юля в сторону старшего лейтенанта. Даже ее вздернутый носик покраснел от волнения.

— Дочь попа? Да? Тогда почему же приняли в университет Зенона Верхолу из нашего местечка? Его отец паровую мельницу имел и две «каменицы», а сейчас до фашистов убежал... на ту сторону!—Юля показывает рукой на противоположный обрывистый берег Сана, по которому прохаживается в рогатой каске гитлеровский пограничник—«грепцшутце».

Внимательно смотрит на него капитан Журженко и, помедлив, говорит:

— Видите ли, Юля, Николай Андреевич, конечно, немного переборщил. Мы следуем правилу: сын за отца не отвечает. А здесь—тем более. И, быть может, сам Зенон Верхола, которого вы назвали...

— Да вы его не знаете!—распалилась Юля.—Он сам—тоже штучка хорошая. Еще в гимназии с националистами путался. Подручным у Степана Бандеры был. А когда они в тридцать третьем убили секретаря советского консульства во Львове Майлова, Зенко в Данциг бежал от ареста.

— Молодой Верхола?—переспросил Журженко.

— Ну да, Зенко!—быстро повторила Юля. —И гимназию он из-за той политики не сумел закончить. Из восьмого класса его прогнали. А у Иванны...

Но тотчас смешалась, соображая, что проговорилась.

Умоляюще смотрит на капитана.

— Только... ради бога. Ничего не делайте. Я вам этого не говорила... Хорошо?.. У них—длинные руки...

...А КАБЛАК ПРИКИДЫВАЕТСЯ ИВАНОМ, НЕ ПОМНЯЩИМ РОДСТВА...

Комната приемной комиссии Львовского университета.

Примостившись на краешке письменного стола, Дмитро Каблак заигрывает с миловидной сотрудницей комиссии. Ее волосы заплетены коронкой.

— Пани Надийка еще не знает танго «Осенний день»? Да не может быть! Большое упущение. Наше последнее львовское танго. Куда лучше, чем «Гуцулка Ксеня». Вот, послушайте...

Он насвистывает мелодию, размахивая в такт ногами в брюках гольф. Совсем иным он кажется, чем тот Каблак, каким мы видели его в столкновении с Иванной Ставничей: любезным, предупредительным, даже слегка приторным.

Зазвонил телефон на столе у Надийки.

Она лениво берет трубку, но, опознав, кто именно звонит, преображается и передает ее Каблаку.

Тот сразу делается серьезным.

Несколько раз он повторяет:

— Слушаю! Так! Так! — И заметался по кабинету. Быстро выхватывает из шкафа папки с делами.

В кабинет ректора университета Қаблак входит как слегка замкнутый, исполнительный служака, обученный заранее отгадывать, а подчас и предупреждать вопросы куратора.

В мягком кресле наискосок от ректора сидит капитан Журженко.

Қаблак скользит взглядом по капитану и, увидя на его черных петлицах значки инженерных войск, спокойно здоровается и выжидательно глядит на ректора.

Измученный посетителями седоватый ректор в больших очках с золоченой оправой тихо спрашивает:

— Скажите, Дмитро Орестович, кто вам дал право самолично отменять прием Иванны Ставничей?

Қаблак чуть переменился в лице, но, овладев собой, переспросил:

— Қого?

— Вот фотография. Поглядите! — И ректор протянул Қаблаку через стол снимок Иванны.

Қаблак долго всматривается в фото, вертит его в руках, а потом, пожимая плечами, заявляет:

— Первый раз вижу!

Ректор убирает фото и замечает:

— Странная история.

— Простите, Иван Иванович,—вмешивается Журженко,—разрешите вопрос.— И, не дожидаясь согласия ректора, с ходу спрашивает: — Ваша фамилия Қаблак? Не так ли? Дмитро Қаблак?

— Ну, допустим, Қаблак, а что?

Журженко оглядывает приметные гольфы секретаря приемной комиссии, его ноги в узорчатых чулках и остро спрашивает:

— Зачем вы нас обманываете? Ведь вы совсем не в первый раз видите эту девушку!

Деланно улыбаясь, Қаблак настаивает:

— Нет, я вижу ее впервые... А, собственно говоря, какое...

— Тогда вы подлый лгун,—закипает Журженко.—Это именно вы отсоветовали ей идти к ректору. Вы запугивали ее ссылкой в Сибирь. Знаете, как это называется?

Қаблак пожимает плечами.

— Пане... товарищ ректор... Это чистый наговор. Это нарушение конституции.

Журженко возмущается еще сильнее. Ведь Юля Цимбалистая в самых мельчайших подробностях рассказала ему, при каких обстоятельствах получила отказ в приеме в университет ее подруга...

— Наговор!—воскликнул капитан.— Скажите... Вы... А Зенон Верхола—тоже наговор?

Қаблак бледнеет. Пытается оправдаться, но ректор, останавливая движением руки разбушевавшегося капитана, спокойно решает:

— Хорошо, Дмитро Орестович! Идите! С этим вопросом мы разберемся...

Непринужденной походкой Қаблак покидает кабинет.

Едва он захлопнул обитую клеенкой дверь, капитан воскликнул:

— Ну, вы видите, какая бестия!

— Тем более неосмотрительно с вашей стороны выкладывать все козыри на стол,— поучает ректор.—Ну зачем вы кричали на него? Для чего фамилию Верхолы назвали? Ай-ай-ай! Мы бы осторожно разобрались сами...

Однако, понимая ошибку, но стыдясь признать ее сразу, Журженко доказывает:

— Если вы мне не верите—вызовите сюда Ставничую. Напишите ей несколько слов. Хотите, я передам ей ваш вызов?

— Не волнуйтесь, капитан! Что будет нужно—сделаем,—заметно нервничает ректор. И он встает, давая понять, что аудиенция закончена...

Разгоряченный перепалкой капитан выходит из приемной ректора в широкий сводчатый коридор.

Ему невдомек, что стоящий за колонной Каблак указал на него сухощавому черномазому студенту.

НАДО ИСПРАВЛЯТЬ ОШИБКУ

Под горой Вроновских, на вершине которой краснеют бастионы Львовской цитадели, тянется улица Дзержинского.

Шагает по ней Журженко.

Видно, его очень обеспокоила беседа с ректором университета, — конечно, ректор прав: погорячился зря и, возможно, раньше времени спугнул Каблака.

Не очень весело от этого на душе у капитана. Рассеянным взлядом скользит он по лицам прохожих и, к сожалению, не замечает, что по другой стороне улицы его неотступно преследует черномазый студент.

В рассеянности не замечает капитан и бригадира Водоканалтреста Голуба, вылезшего из люка городской канализации на пути у Журженко.

— Добрый день, Иван Тихонович!—окликает Голуб капитана, приветственно помахивая засаленной кепкой.

Журженко сворачивает с тротуара на мостовую и подходит к люку, огороженному треногой с красным кругом. Он пожимает натруженную руку Голуба.

— Как же это так, вы в городе, а до меня не зашли?

— Дела срочные, Панас Степанович,—поясняет Журженко.—Как слез с поезда утром, так все время мотаюсь по Львову...

Мимо, огибая треногу, проезжают грузовики, черные «эмки», подводы, легковые фаэтоны на резиновых шинах.

— А меня хлопцы все за вас спрашивают: когда уже наш инженер до тресту повернется? Не хотим без вас начинать ремонт коллекторов под Академической.

— Еще не долго служить осталось, Степаныч,—отшучивается Журженко,—я и сам по костюму штатскому соскучился...

И как только, перебросившись словами с Голубом, шагнул капитан дальше, немедленно потерял всякий интерес к афише нового фильма «Подкидыш» задержавшийся было у афишной будки черномазый студент.

Пошел дальше, по другой стороне улицы, в тени высоких каштанов, параллельно движению Журженко.

Капитан остановился у подъезда высокого дома на углу улицы Дзержинского и Кадетской.

У подъезда дома алеет вывеска: «Управління народного комісаріату державної безпеки УРСР по Львівській області».

Толкает металлическую дверь Журженко.

Подтянутый часовой, дежурящий у тумбочки с телефонами, приветствует капитана.

—Мне нужно срочно повидать уполномоченного, который занимается делами Львовского университета.

Часовой снимает трубку телефона...

...Слабо освещенный коридор. Человек в военной форме, лица которого мы не видим, подводит Журженко к плотной двери, открывает ее и пропускает капитана в светлый кабинет с просторными, широкими окнами. Окна в решетках, за ними шумят на фоне голубого неба высокие сосны и пихты.

В углу примостился несгораемый шкаф. На столе, затянутом зеленым сукном, стопка остро отточенных карандашей. Повыше карты Украины—портрет Феликса Дзержинского. Несколько стульев окружают другой стол, примкнутый ребром к письменному. Вот, собственно говоря, и вся обстановка кабинета.

— Прошу вас, садитесь, капитан,—предлагает уполномоченный Садаклий.

У него проницательные, серого оттенка глаза человека, привыкшего ничему решительно не удивляться, гладко выбритая, лоснящаяся голова, слегка сутулые плечи. На саржевой гимнастерке знаки различия того времени и чекистский меч в серебряном овале на рукаве повыше локтя.

Заметно волнуясь, Журженко говорит:

— Я сегодня совершил большую ошибку, товарищ уполномоченный. Пока не поздно, разрешите рассказать о ней...

Кивает очень спокойно головой уполномоченный Садаклий и, как бы подбодряя Журженко, протягивает ему никелированный портсигар. Щелкнув, взлетает крышка портсигара, обнажая ряды папирос...

«К ВЕЧЕРНЕ НЕ БУДУ»

В захристии маленькой деревянной церкви старенький дьяк с шумом открывает жестяную крышку для сбора приношений. Он высыпает из нее на металлическое блюдо разнокалиберную мелочь.

Послюнявив пальцы, дьяк ловко сортирует и пересчитывает монеты.

Тем временем богослов Роман Герета прихорашивается у зеркала.

— Холера ясная! —возмутился дьяк.

— Что такое, Богдане?

— Да какой-то нехристь польский злотый до кружки кинул. А куда мы его сдадим? До президента Мосцицкого разве в Швейцарию отошлем?

— Всего-то денег сколько?

— Минуточку... Шестнадцать рублей сорок восемь копеек.

Дьяк вздыхает.

— Не богато, —согласился Герета.—Этак мы не только крышу не перекроем, но сами ноги протянем...

— Нечего бога гневить, пане Роман,—сказал дьяк.—Кому горевать, а не вам. Какую невесту взяли! Сгуляете свадьбу, и вызовет вас митрополит до Львова. Там и молящихся больше и капитула рядом. А вот каково-то мне, горемыке?

Та же, гуцульской архитектуры, церквушка с фасада. Крытая гонтом, опоясанная галерейкой, удивительно легкая, она окружена двориком, заросшим старыми липами и пихтами.

Немного поодаль покосились белые кресты окраинного местечкового кладбища, а еще дальше в прозрачной, дрожащей синеве июньского дня виднеются отроги Карпатских гор, покрытых легкой дымкой. Все прикарпатские дали затканы у подножия гор паутиной легкого, сиреневого тумана.

Старушки осторожно сходят по скрипучим деревянным ступенькам на мураву погоста.

Им навстречу бежит письмоносец Хома в форменной фуражке связиста еще польского образца. Снял у церкви фуражку и, останавливая первую старушку, спрашивает:

— Слава Иисусу, титко Марийка! Пан богослов еще там?

— Навеки слава!.. Там... там... В захристии. Переоблачаются...

Просовывает голову в захристие почтальон.

— Можно до вас, егомость?

— Заходи, Хома...

— Депеша до вас, егомость,—сообщает почтальон.—Есть и другая, но то—до вашей невесты.

— Все равно. Давай, передам,—сказал Герета.

Почесал затылок Хома, заколебался.

— Да оно не полагается. И по советской инструкции тоже мы должны вручать депеши лично, под расписку получателю...

— Давай, давай,—настаивает Герета.—Ты от сватков такие формальности требуй, а я же—твой будущий пастырь...

Стоило почтальону удалиться, Герета вскрывает одну депешу.

Мы видим ее текст из-за спины Гереты, на фоне поблескивающего в алтаре иконостаса.

> *«Нижние Перетоки улица Под дубом Иванне Теодозиевне Ставничей. Отказ приеме университет вызван недоразумением тчк Просим срочно явиться Львов получения студенческого удостоверения.*
>
> *Ректор университета имени Ивана Франко Колакевич».*

Задумался Герета. Дробно постукивает пальцами по ясеневому комодику. Потом достает из-под реверенды лоснящийся от времени бумажник и аккуратно прячет в него телеграмму. Другая телеграмма вскрывается им уже более неспокойно.

> *«Нижние Перетоки парафия церкви святой Варвары Роману Герете Прошу прибыть день моего рождения*
>
> *Дмитро»*

Герета задумался еще больше. Он подносит уголок телеграммы к горящему фитильку в лампадке из красного стекла. Следит сосредоточенно за тем, как горит телеграмма, как завертывается в его длинных, тонких пальцах быстро сереющий пепел. Потом Гере-

та растер пепел в порошок на том самом подносе, где недавно подсчитывал выручку дьяк Богдан.

Наблюдает с тревогой за действиями богослова дьяк. Нарушает молчание:

— Недобрые вести, ваше преподобие?

— На вечерне не буду, Богдане,—как бы очнувшись, решает Герета.

ПОДОЗРЕВАЮТ ИВАННУ

...Тихо, удивительно тихо и мягко звучит легкая, или, как звали ее во Львове, «настроенческая» музыка.

Обернувшись спиной к двум посетителям, сидящим в углу сводчатого ресторанного зала, моложавый тапер, лениво покачиваясь, наигрывает на пианино мелодию песенки «Львовская гитара».

Стены ресторанного зала испещрены рисунками, пародиями, стихами бывающих здесь представителей артистического мира.

Мы узнаем в двух—других здесь нет—посетителях зала одетого в штатское богослова Герету и Дмитра Каблака. Герета говорит примирительно:

— Но пойми: я не мог не просить тебя помешать ее приему в университет. Если до рукоположения я не женюсь, то на всю жизнь останусь неженатым священником. Целебсом останусь, понимаешь? А лучшей невесты, чем Иванна, мне уже так быстро не сыскать.

— Тебе жениханье, а мне небо в крупную клетку, да?—взъярился Каблак.

Герета успокаивает Каблака и, подливая ему вина, говорит:

— А ты не волнуйся, Дмитре! Выпей!..

— Хорошо советовать—«не волнуйся»,—говорит Каблак.

— Из большой тучи иной раз бывает малый дождь...

Каблак возмутился:

— Малый дождь? Его дело уже у ректора. Понимаешь? А в том деле фальшивый аттестат, по которому я по заданию организации принял Верхолу на юридический. Ясно тебе, что со мной будет, если они докопаются?

— А ты убежден твердо, что проболталась Иванна?—спросил задумчиво Герета.

— Да посуди сам: а кто же больше?—нервно отхлебывая вино, сказал Каблак.— Капитан тот самый стоит у них на квартире. Она пожаловалась ему и попутно засыпала Зенка... А быть может, и всю организацию.

— Не может быть!—возражает Герета.

— А я тебе говорю—она! И ее надо...—Каблак положил руку на стол и согнул пальцы.—Телеграмму ты спрятал и, думаешь, на том конец? А они ее вызовут вторично, через райнаробраз. Что тогда? Ведь такого свидетеля они в покое уже не оставят. И вся наша боёвка будет провалена. Верхолу я уже перевел на нелегальное.

— Тихо будь!—оборвал Каблака Герета, заметив, что тапер кончил играть и прислушивается.

— Вкусное вино. Очень вкусное!—допивая рюмку вина и не сводя глаз с тапера, протянул Каблак.

Тапер обернулся. Он снял с пианино маленькую гитару мексиканского типа и, подойдя к столу, предложил на странной смеси французского, польского и украинского языков:

— Панове... хочу... слушать... слухаты... шансон франсе!..

— Парле ву франсе?—отрывисто бросил Каблак таперу, показавшемуся ему подозрительным.

— Уй, месье!—заволновался тапер. —Я—французский офицер.

— Как вы сюда попали?—спросил Герета.

— Я был офицер связи армии Чехословакай. Потом—мерид, женился—вы понимай, Ужгород? Когда Гитлер инвазиен Прага, я—Эмиль Леже—разом дружина беги через Карпаты, сюда, радянський Львив...

— Теперь надо нах хаус... Во Францию...—заметил Герета.

— Франция—не хорошо.—Эмиль Леже становится на колени и мимически изображает, как маршал Петэн заискивает перед Гитлером.—Франция—Петэн. А Эмиль Леже,—тапер стукнул себя кулаком по груди,—Эмиль Леже люби советских люди...

И, поигрывая в руках легкой гитаркой, прикасаясь время от времени к ее струнам, француз Эмиль Леже запел, облокотившись на пианино, сентиментальную песенку о двух влюбленных парижанах с улицы Ищите Солнце...

С деланной вежливостью слушают песенку француза оба посетителя ресторана.

— Подслушивал?—спросил Каблак.

— Кто его знает,—отозвался Герета.—Только нам еще французского коммуниста до компании недоставало.

— Скажи, а тот капитан—кто по национальности?

— Украинец,—протянул Герета,—я выяснил. Оно и плохо. Уж лучше был бы он кацапом.

Восторженно поет француз, упиваясь звуками родного языка...

Звенят струны его маленькой гитары.

Герета, не глядя на Каблака, тихо проронил:

— Ну, добре. С Иванной мы придумаем что-нибудь. А ты как устроишься?

— Обо мне не беспокойся!—сказал Каблак решительно и жадно выпил вино.

ВЫСТРЕЛ НА ПУТЯХ

Главный вокзал Львова. Полуосвещенным туннелем, что соединяет привокзальную площадь со станционными путями, спешат к поездам пассажиры с тюками и чемоданами.

Увлекаемый потоком пассажиров, торопится к поезду и капитан Журженко.

Спешит и не подозревает того, что его «тень»—подосланный националистами черномазый студент—пробивается к нему, но, то и дело оттесняемый пассажирами, оказывается на значительном расстоянии.

...Пуская облака пара, к перрону главного вокзала подкатил пригородный поезд «Нижние Перетоки—Львов».

Из вагона на перрон выскочила озабоченная Иванна. В руке у нее зонтик и желтый чемодан.

Оглянулась и заодно с другими спутниками спустилась в туннель, даже и не предполагая того, что в это же самое время из другого, соседнего туннеля вышел на перрон сыгравший столь значительную роль в ее судьбе капитан Журженко.

Он пересекает напрямик рельсы, приближаясь к поездам, ждущим отправления на пятом и шестом путях.

Преследует его черномазый студент.

Мчится, голося, по путям маневровый паровоз.

Оглянулся черномазый студент, увидел, что они одни с капитаном на путях.

Появился в руке черномазого никелированный браунинг.

Стреляет черномазый в спину капитана.

Еще сильнее потянул кольцо гудка помощник машиниста на маневровом паровозе.

Валится ничком на скользкие рельсы Журженко.

Метнулся в темень между составами стрелявший.

Голосит тревожно, пробегая перед вокзалом, маневровый паровоз.

ЗА ВЫСОКОЙ МОНАСТЫРСКОЙ СТЕНОЙ

Вход в женский монастырь ордена сестер-василианок. Мрачная прихожая. Тяжелые двери окованы железом. Квадратное окошечко в стене, над которым свисает с кронштейна кольцо, затянуто причудливой железной решеткой.

Иванна с натугой тянет на себя кольцо звонка.

В маленькой открывшейся форточке появилось испуганное лицо монашки.

— Пани до кого?

— Мать игуменья у себя?

— Ваша годность?

— Ставничая. Мать игуменья просила меня срочно приехать...

Видимо, заранее предупрежденная монашка со скрежетом сбрасывает засовы и открывает дверь.

По тому, как легко и уверенно вбегает Иванна по скрипучей лестнице на второй этаж, можно догадаться, что не раз и до этого бывала она в монастыре. Дорогу в коридоре ей преграждает маленькая пожилая василианка сестра — Моника.

— Мать игуменья ждет тебя в крайней келье!

Очень странное впечатление производит эта крайняя келья, куда вошла, вернее, не вошла, а влетела Иванна.

Узкое сводчатое окошечко взято решеткой и упирается в брандмауер соседнего корпуса. Под потолком кельи горит тусклая электрическая лампочка.

Навстречу девушке поднимается игуменья Слободян.

— Случилось что-нибудь, мать игуменья?—бросилась к ней Иванна.—Я получила вашу записку...

Игуменья спокойно осеняет девушку крестным знамением, гладит ее с сочувствием по голове. Испуганные, ничего не понимающие глаза Иванны пытаются разгадать, что скрыто за бледным и бесстрастным лицом игуменьи.

— Что-нибудь страшное с Романом, да?

— Успокойся, дочь моя! Ты у своих. Единственное место, где тебе пока ничто не угрожает,—эта келья...

— Да объясните толком: в чем дело?—уже не просит, а настаивает Иванна.

— Минуточку, я сейчас,—с этими словами игуменья выходит, плотно закрывая за собой дверь.

Иванна с удивлением смотрит ей вслед и вдруг слышит, как со скрипом поворачивается ключ в замке.

Мгновение, другое, ничего еще не понимая, смотрит она на скважину и лишь после того, как суровая правда доходит до ее сознания, бросается к двери.

Тянет на себя.

Безуспешно.

Тянет сильнее.

Дверь не поддается.

Видно, не одну тайну скрывала она на своем веку, как и высокие, метровые стены, что наглухо окружили монастырь украинских иезуиток.

Иванна колотит в дверь кулаками, затем в отчаянии хватает со стола графин с водой и швыряет его в дверь.

Еще не успели отзвенеть стеклянные осколки на каменном полу, как дверь открывается, и на пороге кельи, словно гость с того света, появляется Роман Герета.

Бросилась к нему ошеломленная Иванна.

— Что означает эта комедия?

Усаживаясь на стул и потирая виски, скорбно отвечает Роман:

— Я был бы рад, чтобы все это обернулось комедией. Дело серьезнее, Иванна...

— Да не томите душу. В чем дело?

— Каждую минуту вас могут арестовать,—с некоторой торжественностью заявляет Роман.

— Меня?—Иванна засмеялась.—Да что я такое сделала?

— Случилось то, чего мы так опасались. Ваш любезный квартирант не забыл скандала, который вы ему закатили на обручении. Он написал на вас донос в Энкавуде. Делу дан ход... Уже есть ордер на ваш арест... — Герета вздохнул.

— Матерь божья! Откуда вам все известно?

— Свет не без добрых людей...

— Нет... Трудно поверить... Ромцю, вы шутите!

— Такие «шутки» у них называются «антисоветской агитацией». Так, впрочем, он и написал в своем доносе...

— Разве я сказала что-нибудь такое?..

— Чего иного вы можете ждать от людей, потерявших веру в бога? А вы еще...

— Договаривайте!

— Вы сердце ему открыли и своих же людей выдали...

— Да что вы... Каких «своих»?

— Хотя бы Зенона Верхолу! — И Герета испытующе посмотрел на Иванну.

— Ну, знаете!—возмутилась Иванна.—Мое отношение к Зенку вам хорошо известно. Это пустоцвет и тип «из-под темной звезды». Но ничего о нем я капитану не говорила. Доносчицей я никогда не была и не буду!

— Вы правду говорите, Иванна?

— Конечно, правду!

— И капитан ничего не спрашивал о Верхоле?

— Решительно ничего!—отрезала Иванна.

— Странно.—Роман покачал головой.—И вы можете присягнуть, что говорите правду?

— Господом богом клянусь!—горячо сказала Иванна.

Роман укоризненно покачал головой.

— Не поминайте имя господа бога нашего всуе, Иванна. Я вам поверю и так. А веря, предостерегаю: дело очень плохо. И отцу Теодозию оно сулит большие неприятности. И мне.

Заволновалась Иванна. Растерянно смотрит на жениха.

— Спасибо вам, Романе... Спасибо... Как же мне поступать?

Голосом приказа Герета говорит твердо:

— Для всех окружающих вы уехали в Киев. Понятно? Искать правды и добиваться приема в Киевский университет. Перед отъездом вы поссорились с отцом, который вас туда не пускал и был против отъезда. Понятно? А вы на ножи пошли с ним, остро поспорили... И, уехав, никому не оставили своего адреса.

— Позвольте...—недоумевает Иванна.

— В остальном же положитесь всецело на мать игуменью и на сестру Монику,— продолжает Роман.

...Звучат слова молитвы, читаемой одной из монашек:

«...Мы припадаем сегодня пред твоим жертвенником с любовью и послушанием, пред твоим наместником здесь, на земле, святейшим отцом Пием, папой римским, чтобы умолять тебя и доложить тебе о всех неисчислимых обидах, нанесенных твоему святому имени, о всех беспримерных богохульствах и ослепленной ненависти к твоим святым правдам...».

...На звуковом фоне молитвы—монастырская церковь закрытого типа.

Вечерня.

Тускло горят свечи.

Церковное пение.

Ряды коленопреклоненных монашек. Среди них, ничем не выделяясь, отбивает поклоны Иванна Ставничая...

НЕПРОШЕНЫЙ ГОСТЬ

Проплывают на экране дома одной из самых живописных магистралей города—улицы Энгельса. Вся в зелени, ровная и чистая, тянется она к предместью Кульпарков.

За серебристыми кленами, лапчатыми каштанами и плакучими ивами, в глубине зеленых палисадников возникают современные особняки, разностильные причудливые виллы, обросшие темно-зеленым плющом, диким виноградом и китайскими розами. Даже на трамвайных столбах, в металлических гнездах, напоминающих журавлиные, посажены цветы. Спускаются оттуда, сверху, вьющиеся стебли пламенной настурции и душистого горошка...

На панораме проплывающих домов звучит за кадром голос:

— *А за стенами вот этой виллы в те дни располагалась комиссия по переселению в Германию немецких колонистов из освобожденных Красной Армией земель Западной Украины. Сюда же обращались за помощью беженцы, оставившие свои семьи и дома в центральных районах Польши...*

Мы видим в глубине просторного зеленого двора большую виллу с черепичной готической крышей. По фронтону тянется надпись: «Вилла Францувка».

У входа, почти до самой земли, свисает с флагштока гитлеровский флаг с черной свастикой.

На тротуаре подле виллы суетливо толпятся озабоченные женщины, дети, беженцы-мужчины, немецкие колонисты.

Поодаль, на стволах каштанов перьями, кнопками, а то и колючками японской ака-

ции приколоты списки беженцев, объявления о розыске родных, растерянных во время гитлеровского нападения на Польшу.

Очень уж необычным кажется в подобной обстановке советский милиционер, что деловито расхаживает в глубине двора.

Мимо группки торгашей шагает по тротуару бригадир Голуб. Сумка с инструментами у него на боку, тяжелый разводной ключ на плече.

Голуб задержался, прислушиваясь к оживленному гудению голосов, а потом тронул за локоть какого-то почтенного, благообразного мужчину в длиннополом сюртуке.

— А тебе, пан, тоже до Гитлера захотелось?—спросил удивленно и миролюбиво Голуб.

— Ну, захотелось, а что?—сказал, озираясь, старик.

— Да хиба ж тебе, старому, здесь, под Советской властью, плохо? Веру твою или нацию кто забижает... Сидел бы тута и не рыпался.

— Пане, Советы торговать не дают, а на той стороне можно лавочку открыть...

— Лавочку?—Голуб сперва опешил.—Эх ты, дурная голова! Да вас всех Гитлер там, за Саном, сперва обстрижет, а потом на мыло пустит. Вот тебе и весь гандель...

— Иди, пан, гуляй своей дорогой,—задиристо цыкнул на Голуба какой-то франт помоложе.—Агитацию не разводи, а то милиционеру сдадим... Язда!

— Милиционеру?—взъярился Голуб.—Это мой милиционер, понимаешь? Советский! За то. чтобы он ходил по Львову, я в тюрьмах панских годами гнил, в Луцке меня катовали. А вот поглядим, как вас там гитлеровские полицаи примут... Тьфу! Вот олухи дурные!—И Голуб в сердцах плюнул, чуть не наступив на ногу идущему ему навстречу Каблаку.

Они разошлись.

Огибая группки беженцев, лавируя между ними, пробегая на ходу объявления, Каблак приближается к вилле «Франзувка».

Его внешность изменена.

Плохонький, поношенный пиджак покрывает вышитую сорочку. Сквозь клинышек расстегнутого воротника на волосатой груди поблескивает серебряный крестик. На ногах у Каблака уже не щеголеватые клетчатые гольфы, а будничные коломянковые штаны и стоптанные сандалии.

Прикидываясь добродушным, наивным растяпой, Каблак подходит к постовому и почтительно снимает кепку.

— Пане товарищу! У меня сестра родная залышилась на той стороне. У Новому Санче. Мучается, бедолага, с тремя детьми. Я бы хотел сюда ее спровадить. Кажуть люде, есть какая-то комиссия...

— Отуточки комиссия,—указывает милиционер.

— А те паны дозволят моей Стефце перебраться на советскую сторону?

— Кто их знает! Запытайте.

— Кого... Немцев?..

— Ну да... Наведут справки.

— Воны ж фашисты! Разве можно розмовлять с ними?

Милиционер улыбается наивности посетителя и объясняет покровительственно:

— По такому делу разрешается. Даже нужно. Чем больше мы своих людей, украинцев, перетянем оттуда, от них, на советскую сторону, тем лучше. У нас же договор...

Осторожно пересекает заросший муравой двор Қаблак.

Заходит в вестибюль виллы, где его встречает дежурный фельдфебель в форме вермахта.

Оглядываясь, Қаблак быстро докладывает по-немецки:

— По срочному делу к господину Дитцу...

Из наплыва возникает кабинет «специалиста по украинским делам», советника переселенческой комиссии Альфреда Дитца.

Большой портрет Гитлера на стене. Из окон открывается двор, толпы ждущих вызова, гуляющий милиционер...

Рассерженный донельзя поджарый гитлеровец в элегантном сером костюме кричит на Қаблака:

— ...Я же раз и навсегда запретил вам являться сюда! Ферботен! Понимаете?

— Господин Дитц!..

— Ваше появление равносильно провалу!—С этими гневными словами Дитц посмотрел в окно на шагающего по двору милиционера.

— Я уже почти провален, господин шеф!—сказал смиренно Қаблак.—И потому прошу как можно скорее выдать мне пропуск на легальный выезд до Кракова...

— А если я не выдам?

— Воля ваша! Однако теперь, когда угроза ареста преследует меня, я не могу оставлять при себе такие ценные документы.

Қаблак достает из-за пазухи пакет и многозначительно кладет его на стол.

Несколько смягчаясь, Дитц спросил:

— Вас ист дас?

— То, что пан шеф поручил мне добыть!—не без бахвальства сказал Қаблак.—Қроки новых советских укреплений на участке между Сокалем и Владимир-Волынском.—Қаблак намеренно затянул паузу.—Они составлены с большим риском. Вся агентура по селам на линии Западного Буга набрасывала и уточняла эти данные. Двух «особисты» на месте пришили....

Дитц не без удовольствия разглядывает кроки.

— Что здесь?—показал он на какое-то топографическое обозначение.

Қаблак наклонился над планом.

— По-моему, противотанковый ров. Он начинается у Қорытницы...

Дитц прячет кроки в сейф и спрашивает:

— Хорошо, герр Қаблак. Вы уедете, ну, а кто осветит район Нижних Перетоков?

— Сегодня был гость оттуда. Лицо духовное и вне подозрений. А в помощь направляю Зенона Верхолу. Он сам оттуда. Нелегал. В случае моего отъезда вы получите все на условной явке...

— Новые доты вооружаются?—отрывисто бросил Дитц.

— Большинство укреплений готово к приему орудий тяжелых калибров. Мои хлопцы из Тернопольщины доносят: Советы начали разоружать старую линию укреплений на Збруче и Днестре и скоро привезут вооружение...

— Мешать! Всеми силами!..—Дитц стукнул по столу.—Дайте команду агентуре...

— К сожалению, одними нашими силами...

— Какие еще силы вам нужны?

Желая доставить приятное советнику, Каблак отчеканил:

— Доблестные вооруженные силы Третьей империи, пане шеф!

— Ну, вы... Не вашего ума дело... А куда вы подевали девицу, из-за которой— как это говорят русские—«сыр и брот зажигался»?

— Мы запрятали ее в надежном месте...

— С капитаном, надеюсь, покончено?

— К сожалению...—Каблак замялся,—он только ранен...

— Что-о-о?—выкрикнул советник, свирепея.—Ранен?..

У БОЛЬНИЧНОЙ КОЙКИ

Полулежит на подушках осунувшийся, со ссадиной на щеке капитан Журженко. На его тумбочке у больничной койки букеты цветов, клюквенный морс в кувшине, книги. В длинной, узкой палате никого больше из больных нет. Уполномоченный Садаклий в белом халате присел на стуле неподалеку от койки и слушает раненого.

— То, что улизнули Каблак с Верхолой, лишний раз подтверждает...

— С ними вопрос ясен.—Садаклий махнул рукой.—То гуси меченые. Притом— давно. Такие визитные карточки побросали—ой-ой-ой! Другого звена не достает. Более важного.

— Их сообщников?

— Иванны Ставничей.

— За чем дело стало? Вызовите ее.

— В том-то и дело, что Иванна исчезла. Наглухо. Понимаете?

Скрипнула дверь, и в палату вбегает в белом халате Юля Цимбалистая.

— Скандал, товарищ капитан! Еще до вас гости пришли. Нагорит же мне от дежурного врача...

— Послушайте, Юля,—остановил девушку Садаклий.—Вы твердо убеждены, что если бы Иванна поехала в Киев, то предварительно забежала бы к вам?

— Как же иначе?—утверждает Юля.—Чемодан-то ее у меня! Примчалась из местечка, швырнула чемодан на кровать, сказала: «Я скоро вернусь»—и все. День жду—нет. Второй—тоже.

— В университет она не могла пойти?—спросил Садаклий.

— Какой же университет ночью?—недоумевает Юля.

Переглянулись Журженко и Садаклий.

Из-за спины Цимбалистой выглянул Голуб. В руках у него букет белых лилий и пакет с провизией, откуда слишком нахально выползло горлышко винной бутылки.

— Сижу там, сижу—мало не заснул, а тут, бачу, весела компания!

— А кто вам дав право, дядько, без спросу сюда заходить?—ершится Юля.

— Якый спрос для меня нужен, дочка?—улыбается Голуб.—Ты меня через двери не пускай, так я оциею трубою водопроводною пролезу. Старая крыса из львовских каналов!

Журженко заметил, что Садаклий пристально разглядывает Голуба, и сказал:

— Знакомьтесь, товарищи! То мой квартирный хозяин и сослуживец Панас Степанович, а это...

Как бы предупреждая пояснение капитана, Садаклий поднялся и, протягивая Голубу руку, сказал с легкой добродушной усмешечкой:

— Вообще-то мы десь бачились, но колы старых знакомых не признают, полезно познакомиться и вторично.

Голуб заметно опешил:

— Бачились?.. Може бути...

— Сидайте, Панас Степанович,—предложил капитан.

Усаживаясь, Голуб по-отцовски глянул на Журженко.

— Яка ж це холера бисова коцнула вас, инженер? Добре, що не в голову.

— А я свого часу говорила инженеру,—вмешалась Юля.—Бойтесь. У них длинные руки. Так они смеялись.

Поглядывая искоса в сторону Садаклия, Голуб сказал:

— Где же мы с вами могли видеться? Ума не приложу. Лицо будто бы знакомое... Вы по какой отрасли работаете?

— Да как бы вам объяснить?—Садаклий улыбается.—В украинском тресте «Саночистка»!

— «Саночистка»...—заволновался Голуб.—Та цеж, считай, одна парафия! А я у львовском Водоканалтресте, там, де и инженер. Под землей лазим. В тресте, мабуть, и зустричались.

— Возможно,—спокойно согласился Садаклий.—А еще был у нас с вами, товарищу Голуб, один общий знакомый, такой пан Заремба. Не помните?

— Какой Заремба?—взволновался Голуб.—З Луцка?

— Он самый. Тот, что любил на допросах заключенным в нос скипидар лить да почки отбивать.

— Ой, лишенько!—воскликнул Голуб.—Так вы ж тоже привлекались по луцкому процессу. В 1934 году. Теперь я вас помню. Вот фамилию запамятовал.

— А фамилии у меня не было. Я по псевдо проходил. Тарас псевдо мое было. Как ни выбивали те каты Зарембины из меня фамилию, но так и не выбили.

Голуб вскочил от неожиданности.

— То це вы той самый товариш «Тарас»? Як же я, старый дурень, не признал вас одразу? Правда, в луцкой тюрьме еще чупрына у вас была пышная.

— Была да сплыла!—усмехнулся Садаклий.—Одно декольте осталось.—И он горестно провел пальцами по выпуклой, глянцевитой макушке.

— Нас разом допрашивали у того ката Зарембы,—обращаясь к Журженко, объяснил Голуб.—Целая зграя палачей слетелась в его кабинет, когда товарища Тараса и меня мордовали.

Наблюдая за встречей двух старых подпольщиков, радостно улыбается капитан Журженко и замечает:

— Похоже, вы старые побратимы!

— Та ще й яки!—гордо сказал Голуб.—Кто хоть раз за решеткой у Луцке у тех панов побывал, тому никакая сатана не страшна...

— Салям алейкум!—весело приветствует собравшихся в палате Зубарь.

Он в отличном белом накрахмаленном халате. Из верхнего кармана у него выглядывает докторский никелированный молоточек.

— Матка боска!—с ужасом воскликнула Юля.—А вы как сюда попали?

— Бочком—петушком,—шутит Зубарь.—Цербер ваш неумолимый красный семафор поднял. Не пущает. Хоть плачь. Ну, я выяснил обстановочку, разведал поле боя и —через забор.

— А халат? Откуда у вас этот халат? О боже!—всплеснула руками Юля.

— Кабинетик такой по пути продвижения попался. Пустенький кабинетик. Вижу, халат на вешалке висит. Приятный. Накрахмаленный. Ну, я его оформил...

ГРОМ КАРЫ БОЖЬЕЙ

Протяжный и тревожный лай собаки будит отца Теодозия Ставничего. Отодвигая засовы дверей парафии, выходит он во двор.

К священнику бросается, виляя хвостом, большая черная карпатская овчарка с белой подпалиной на боку.

— Ты чего, Жук, волнуешься и спать мне не даешь?—говорит Ставничий.—Проголодался?

Виляет, жалобно скуля и припадая к земле, словно чуя недоброе, черная собака. Уже рассветает. На фоне прояснившегося неба выделяется силуэт церкви.

Ставничий насторожился. Он слышит звуки гортанных команд на соседнем, чужом берегу, какие-то резкие звонки, и внезапно его лицо озаряет отсвет орудийного залпа.

С грозным шелестом снаряд за снарядом пролетают над головой священника.

Ничего еще не понимая, он приседает, закрывает лицо руками, потом в ужасе крестится.

Термитный снаряд врезается в колокольню церкви и поджигает ее.

Багровые отсветы пляшут на стенах комнаты, где спит Роман. Грохот близких разрывов будит богослова, и он, полуодетый, выбегает на деревянное крыльцо.

Близкие орудийные залпы и соседние разрывы освещают исступленное, мигом переродившееся лицо Гереты. С жадностью и надеждой глядит он на запад, в сторону Засанья, откуда бьет по советской земле гитлеровская артиллерия.

Крестится богослов Роман. Вдохновенно, радостно осеняет он крестным знамением высокий лоб, изборожденный ранними морщинами и покрытый от волнения испариной.

— Началось... Слава тебе, Иисусе! С нами бог!—шепчут узкие губы Гереты.

Шепчет Роман Герета продолжение той молитвы, что слышали мы в монастыре:

— «...Найсладчайший Иисусе!.. Вместе со всеми небесными опекунами этой несчастной страны окажи милосердие его многострадальным народам, укороти дни их тяжелого опыта, просвети незрячие умы угнетателей, чтобы острие своей ненависти заменили знаком любви, сделай так, чтобы снова, как когда-то, во времена святого Владимира, засияла над ними твоя благодать...».

Горизонт над Саном розовеет...

Издали доносятся звуки церковного колокола.

Над пограничным местечком возникает и ширится зарево пожара. Сообразив, что̀ именно и где горит, натянув черную реверенду, мчится Герета на звуки церковного колокола.

Как тощая черная птица, перескакивая на бегу канавы, стуча подметками по настилу кладок и мостов, сбивая бурьяны, мчится озаряемый все больше заревом пожара простоволосый, длинный Роман Герета.

И только временами обнажающиеся из-под реверенды высокие сапоги, надетые прямо на кальсоны, придают его облику земные, человеческие черты.

А рядом вытаскивают из домов сонных детей мирные жители. Они бегут в подвалы, хрустя по выбитым взрывами оконным стеклам.

Пробегают, сжимая винтовки и автоматы, полуодетые пограничники.

Иные из них бегут босиком.

Чуть не сшиб богослова старший лейтенант Зубарь. В руках у него пистолет.

Полуобернувшись, он кричит бойцам:

— Сазонов, задержись и передай отставшим: мы занимаем огневую точку у моста.

Когда Роман Герета забегает во двор парафии, деревянная церковь и соседняя с ней колоколенка уже пылают вовсю.

Со слезами на глазах, держа под мышкой библию и парафиальные книги, следит за пожаром окруженный группой полуодетых прихожан Теодозий Ставничий. Молча останавливается подле него Роман Герета, слегка поддерживает старика.

Оглушительный треск снаряда заставляет их пригнуться.

Ослепительная вспышка пламени возникает там, где еще секунду назад остро вырисовывался на кровавом небе угол парафии. Рушится крыша, и стайка перепуганных голубей вырывается из-под падающей кровли.

Еще разрыв!

Понимая, что гитлеровцы перенесли беглый огонь на территорию парафии, в разные стороны разбегаются прихожане. Кое-кто из них уносит выхваченные из пламени иконы в золоченых киотах.

Герета увлекает старого священника в подвал.

Из квадратного выхода крепкого кирпичного подвала видят они, как рушится в огонь, рассыпая искры, купол церкви, как снаряды разбивают дом Ставничего.

Рыдает в отчаянии отец Теодозий.

— На пепелище сгоревшего дома не льют слез, отец Теодозий,—тихо замечает Герета.

— Да, но с этой парафией столько связано... Боже, боже... В этом доме родилась Иванна, тут она выросла.

— Когда горят леса, не надо жалеть о розах,—криво улыбнувшись, замечает Герета.—Такие пожары—к добру. Это гром кары божьей!

Возмутился Ставничий.

— Как вам не стыдно? Я пережил уже не одну войну и знаю, что она сулит. Это начало нового большого горя...

— Это особая война. Она освящена богом!—вещает Роман.—Когда будут покараны все отступники, на пепелищах вырастут новые храмы христовы...

...Вырвавшись из сарая, по освещенному пламенем двору разбегаются, гогоча, перепуганные гуси.

Через забор парафии перемахивают несколько гитлеровцев.

Вот они, первые завоеватели!

На рогатых касках у них колосья пшеницы, пучки васильков. Отблески огня отражаются на металлических поясных пряжках с надписями: «Готт мит унс!» Рукава у гитлеровцев засучены. В полуобнаженных волосатых руках они сжимают черные автоматы, оглядываются вокруг.

Мелькают в квадратном окне погреба тяжелые сапоги пробегающих гитлеровцев.

Сквозь это мелькание видно, как бушует огонь, сжигая остатки дома Ставничего.

«ДАС ИСТ ЛЕМБЕРГ!»

В пламени пожаров, в грохоте орудийной канонады открывается со стороны Жовковского шоссе гряда холмов Расточья, на которых раскинулся древний Львов.

Текут отсюда, от водораздела Европы, ручейки и реки в разные стороны.

Одни устремляются к Черному морю, другие, стекая к Висле, попадают в холодную Балтику.

Затормозил немецкий мотоциклист.

Сидящий в коляске офицер вынул планшет с картой.

Глянул в карту и, показывая на панораму зеленых холмов, расстилающуюся по линии горизонта, сказал, вставая, торжественно водителю:

— Даст ист Лемберг! Хайль Гитлер!

— Хайль Гитлер!—отсалютовал водитель.

— Вайтер!—скомандовал офицер, плюхаясь на сиденье.

Солдат дает газ, и мотоцикл, оставляя позади клубы бензинового перегара, мчится по шоссе.

Под звуки отдаляющейся орудийной канонады и пулеметных очередей пробегают по улицам города первые гитлеровцы.

Бойцы советских арьергардов сдерживают их продвижение.

Двор, недавно покинутый воинской частью. В нем маленький полевой городок для физкультурных занятий: брусья, «кобылы», бум, забор для перелезания, канавы для прыжков, турники, отполированные до блеска ладонями обитателей казарм.

Голуб и Садаклий подтаскивают к открытому люку оцинкованные коробки с патронами, деревянные ящики с оружием и взрывчаткой и опускают все это вниз, в темноту. Из темного люка груз поспешно принимают другие руки.

Садаклий утирает пот рукавом обычного партикулярного пиджака.

— Як то кажуть: боже поможи, а ты, небоже, не лежи!—пробует пошутить Голуб.

Ворота сотрясаются от ударов.

Отряд полиции во главе с сотником Дмитром Каблаком пытается проникнуть внутрь, Каблак в полной униформе—в черном мундире, рогатой мазепинке с золоченым трезубом, на ремне у него автомат.

Будучи не в силах проникнуть с улицы во двор, Каблак в остервенении дает очередь по воротам из черного автомата.

Прыгают в люк Садаклий и Голуб.

Последний ловко, сноровисто, поддерживая крышку люка, опускает ее в пазы.

Полицейские, повалив ворота, врываются во двор...

...Еще один двор. Складские помещения «Гастронома».

Вся «шумовина»—нечисть Львова,—сокрушая витрины и прилавки, ворвалась с улицы в магазин, грабит товары.

А на внутреннем дворе Садаклий и Голуб подперли дверь, ведущую в магазин, железным рельсом и пытаются сбить замок на дверях склада. Наконец, замок отлетает вместе со скобой.

Штабеля ящиков с продуктами.

Голуб читает надпись на ящике и бросает с огорчением:

— Ох, холера ясная! Крабы. А я думал, что бычки в томате или тушеное мясо...

— Ничего,—шутит, хватая на плечи ящик, Садаклий.—«Всем попробовать пора бы, как вкусны и нежны крабы»...

Он подтаскивает ящик к открытому люку.

— Слухайте, а тут—прованское масло!—кричит из склада Голуб.—Брать прованское масло?

— Пригодится,—решает Садаклий.—Все пригодится. Только где мы все это там разместим?

— Не журиться, куме,—успокаивает Голуб.—Старый щур каналовый, Голуб, знает там такие закутки, куда еще со времен Франципіка Юзефа контролеры не заходили... Подсобите...

И новый ящик с продуктами исчезает под землей...

Петляя между кустов на площади святого Юра, припадая на раненую ногу, бежит в полосатой больничной пижаме капитан Журженко.

Его поддерживает переодетый в штатский пиджак Зубарь.

Наивной кажется примитивная эта маскировка: ведь сапоги-то и брюки у Зубаря военного образца, а голова забинтована.

Друзья, миновав узкую улочку, пробегают мимо высокой монастырской стены. И справа—длинная кирпичная стена, только пониже.

Приближается треск мотоциклов.

— Я гляну, что за углом!—бросает Зубарь.

Оставив Журженко возле стены, он крадется к повороту улицы и мигом отскакивает.

— Полицейский патруль!—шепчет он, оглядываясь.

— Хоть бы подворотня какая!—тоскливо сказал, озираясь, Журженко.

— Давайте туда, товарищ капитан.—И Зубарь показал на стену.—Подсажу.

— А вы?

— Как-нибудь.

Кряхтя, взбирается Журженко на плечи Зубаря...

Закрытая церковь монастыря ордена сестер василианок.

Молятся коленопреклоненные монахини.

Игуменья читает молитву, обращенную к святой Терезе:

«Любвеобильная и сострадательная святая, приди на помощь нашим русским братьям, страждущим под гнетом долгого и жестокого противохристианского гонения. Умоли бога дать им стойкость в вере и преуспеяние в любви к богу и ближнему и в уповании на пресвятую богородицу. Ущедри их достойными священниками, кои удовлетворяли бы правосудию божию за святотатства против святой Евхаристии и за богохульства...».

Вбежала пожилая, сухонькая сестра Моника. Воскликнула:

— Мать игуменья! На площади уже наши!

Игуменья захлопнула молитвенник и вдохновенно крикнула:

— Все во двор! Встречать! Домолимся позже! Иванна, принеси хлеб и соль из трапезной...

...Задворки монастыря. Проходя тропинкой между кустами крыжовника с подносом, застланным вышитым рушником, на котором возвышается каравай хлеба и соль в серебряной солонке, Иванна слышит близкие выстрелы и видит, как, перевалив через монастырскую стену, пробегает садом и прячется в сарае какой-то человек в полосатой пижаме...

Полицаи в черных костюмах и рогатых мазепинках с трезубами наседают под монастырской стеной на отбивающегося Зубаря. Бинт его размотался и тянется по земле.

А монахини уже выстроились во дворе и глядят в распахнутые ворота монастыря.

Иванна подбегает к игуменье и, передав ей поднос с хлебом-солью, шепчет что-то, указывая на задворки монастыря.

Кивает головой игуменья. Взгляд ее устремлен в ворота.

С площади забегают два распаренных, потных полицая.

Один из них, подбежав к игуменье, прикладывает два пальца к бортику мазепинки.

— Перепрошую красненько. Никто не выбегал отсюда?

— В сарае!—едва слышно роняет игуменья, не сводя глаз с распахнутых ворот.

Побежали, размахивая пистолетами, полицаи в закоулок, откуда вышла Иванна.

Игуменья расправляет вышитое полотенце.

Сестра Моника, дежурящая на улице, дает ей знак. Подняла палец игуменья, поглядев вверх, на колоколенку закрытой монастырской церкви.

Частый колокольный звон.

Он заглушает треск въезжающих во двор мотоциклов.

Из коляски одного из них высаживается оберштурмбанфюрер СС Альфред Дитц.

Снимая на ходу перчатки, окруженный младшими офицерами, он подходит к игуменье и, отсалютовав, целует руку Вере Слободян.

— Боже мой, пане советник...—растерянно бормочет игуменья.—Пане Альфред! Какая неожиданность!.. Добрый день... Вам очень идет военная форма!

— Да, в штатском костюме я себя чувствовал неуютно,—соглашается Дитц и, приняв от игуменьи хлеб-соль, передает его ординарцу.—Сколько лет, сколько зим, так, кажется, говорит ваша пословица? Рад вас видеть в полном здравии...

— Вы рады? А вот как мы рады. Боже!—И у игуменьи появились на глазах слезы.

Изумленными глазами, в которых одновременно запечатлелось любопытство и удивление, наблюдает за трогательной сценой встречи Иванна.

Ей становится понятно, что отнюдь не случайна встреча эта, что, должно быть, очень давно знакомы друг с другом настоятельница монастыря и элегантный, с проседью на висках немецкий оберштурмбанфюрер—потомок львовских рестораторов и бывший австрийский офицер, с подчеркнутой циничностью носящий теперь эмблему смерти на тугой и высокой фуражке.

— Насколько мне память не изменяет, правое крыло монастыря пустует,—говорит Дитц.—Я хотел бы разместить свою зондеркоманду. В других зданиях еще можно натолкнуться на большевистские сюрпризы. А у вас будет спокойнее. Вы не возражаете?

— Боже мой! Конечно, располагайтесь!—приглашает игуменья.—Мы так ожидали вашего прихода! И вот наконец свершилось: пресвятая дева Мария выслушала наши молитвы и сбросила сильных с престолов плечом победоносной немецкой армии!

— Отлично!—бросает Дитц.

— А вам, господин советник... я отведу самую лучшую...

— Простите, мать игуменья,—махнув лайковой перчаткой, говорит Дитц.—При всем моем уважении к вам я не могу отклонить приглашение его экселенции. Я буду жить в палатах митрополита.

Он оглядывается.

Два полицая волокут связанного, окровавленного капитана Журженко. Он не замечает Иванну. Один из полицаев, неуклюже откозыряв, докладывает:

— Пане оберштурмбанфюрер! Поймали подозрительную особу. Разрешите пройти.

Милостиво кивает Дитц.

Полное удивления лицо Иванны.

Она ведь, только она повинна в том, что полицаи задержали их квартиранта! Ей стыдно совершенно независимо от того, какое зло готовил ей своим «доносом» капитан Журженко...

ВСТРЕЧА НА ВОКЗАЛЕ

Потревоженный недавними бомбардировками и уличными боями главный вокзал Львова.

На его перронах еще остались не успевшие эвакуироваться последними поездами, ушедшими в сторону востока, матери с детьми, семьи советских военнослужащих и советских работников. Здесь много людей с границы. Война сожгла их жилища, выбросила из квартир. Они ютятся на узлах и чемоданах под стенами побитого снарядными осколками вокзала, ожидая, пока кончится проверка и будет снято оцепление.

С предгорий Карпат, с берегов Западного Буга и Солокии, из военных городков Равы Русской и Перемышля собрались они под огромным виадуком вокзала, лишь кое-где отделяющего их последними уцелевшими стеклами от задымленного неба.

Вот оно, народное горе, выплеснутое во всем пестром многообразии на заплеванный асфальт львовских перронов!

Детский плач, стон раненых, тихое перешептывание старух, одиночные гудки паровозов—все это смешалось в единый, так знакомый многим шум войны.

Особенно пугливо озираются люди на проходящих по перрону немецких солдат, на выискивающих очередные жертвы полицаев в черных мазепинках с трезубами.

Мрачный, похудевший, играя желваками, бегающими от волнения под его небритыми щеками, стоит около кипятильника музыкант Эмиль Леже. Его маленькая гитарка, подобно карабину, болтается на ремне сзади. Эмиль в лыжной тирольской шапочке, в защитного цвета брюках «бриджах», в щеголеватых сапогах с высокими твердыми задниками. А рядом хлопочет у голубой колясочки, наклонившись над годовалым младенцем, его жена Зора. Она пытается всунуть в ротик ребенка соску, напоить малыша молоком, но он отчаянно мотает головой. И «коза», которую делает ему пальцами Эмиль, не помогает.

На вокзале скопились не только беженцы-неудачники, застрявшие здесь после попыток прорваться на восток. Есть тут и местные жители, застигнутые войной во Львове, ждущие первых пригородных поездов на Перемышль, на Стрый, Станислав и Дрогобыч, откуда катились волны вторжения, прервав на время обычную гражданскую коммуникацию. И они, эти посетители вокзала, подавлены неизвестностью пришедших перемен, волнением за судьбы своих близких, переживших или нет первые сражения войны там, на границе...

Среди таких посетителей мы видим шагающего по перрону почтальона Хому. Под мышкой у него ботинки в картонной коробке.

Спешит быстрой, легкой походкой в длинной сутане, хорошо облегающей ее гибкое, стройное тело, Иванна Ставничая. Хотел было дать ей дорогу Хома, но потом, узнав дочь священника, закричал изумленно:

— Паннусю... Цилую руци... Паннусю...

— Вы давно з дому, дядько Хома?—признавая почтальона, спрашивает Иванна.

— Та в субботу ж... Приехал черевики покупать, а тут—бах-бах—и бомбы посыпались...

— Что там з батьком, дядько Хома?

— До субботы все было в порядке... Я бачив панотця биля церкви, колы поспишав до поизду... Тильки...

— Ну, что? Кажить, ради бога!—встревожилась Иванна, уловив, что почтальон замялся.

— Тильки пан отець был огорчен, що паннусю ничего не сказали им, уезжая, про тую телеграмму.

— Про яку телеграмму? Я ничего не знаю...

— Ну, що паннусю приняли до университету... А чого це паннусю в сутане?

Непонимающим взглядом смотрит на Хому Иванна и оборачивается.

Стучат по перрону подкованные сапоги гитлеровцев.

Отряд фельджандармерии ведет задержанных во время облавы на вокзале подозрительных людей. Среди них видны раненые.

Угрюмо смотрит на проходящих из-под козырька тирольки Эмиль Леже.

Его мрачный, лишенный какой-нибудь симпатии к победителям взгляд перехватывает оберфельдфебель с металлической бляхой под шеей и круто сворачивает к Леже.

— Юде? — резко бросает гитлеровец.

Не меняя небрежной позы, Эмиль Леже отвечает сквозь зубы:

— Найн!

— Врешь, юде!—утверждает жандарм.

— Можете думать, что хотите, я сказал вам правду,—на чистейшем немецком языке очень спокойно говорит Леже.

— Давай сюда,—жандарм предлагает Эмилю присоединиться к колонне задержанных.

Хватает жандарма с мольбой в голосе Зора:

— Пане начальник, то мой муж. Он француз...

— Генуг!—Гитлеровец отталкивает Зору прикладом автомата.

Она пошатнулась, слезы брызнули у нее из глаз, ногой толкнула коляску с ребенком.

Катится, пересекая перрон, коляска.

Ничего не понимая, улыбаясь, глядит в небо розовощекий ребенок.

Метнулся на обидчика Эмиль Леже. Другие гитлеровцы хватают француза за руки.

Сливаются в один два женских крика—Зоры и Иванны.

Голубая коляска с ребенком съехала с перрона и стала поперек блестящих путей.

На всех парах, давая гудки, мчится на нее поезд с границы.

Бросилась Иванна к коляске, едва успела схватить ее и вытащить обратно, как мимо нее замелькали набитые народом вагоны тормозящего пригородного поезда.

Зора пытается прорвать кольцо оцепления, высвободить мужа, она кричит:

— Он музыкант. Вы не имеете права. У него французский паспорт...

— Генуг!

— Цюрюк!—отгоняя Зору, орут охранники, и она, рыдая, возвращается к своему ребенку...

Иванна передает ей коляску и, подняв голову, видит, как из вагона подошедшего поезда спускается на перрон Теодозий Ставничий.

— Тато!.. Таточку!—крикнула, бросаясь к отцу, Иванна.

Мимо патруля полиции, охраняющего выход на вокзальную площадь, отряд фельджандармерии проводит задержанных во время облавы.

Их внимательно разглядывает стоящий на посту со своими полицейскими сотник Каблак.

Вот поравнялся с ним задержанный Леже.

Каблак почтительно козыряет французу и, деланно улыбаясь, говорит:

— Бонжур, мусье Леже... Какая приятная встреча! Неправда ли?.. Ну как, вы еще «дуже люби советских людей»?

Целует отца, обнимает его Иванна.

— Ну, дай поцелую тебя еще... Боже, какое счастье, что ты жив!—И, вглядываясь в постаревшее, усталое лицо священника, удивленно восклицает:

— А чего же ты без шляпы, татуню?

Ставничий с прискорбием смотрит на Иванну и, показывая на портфель, зажатый под мышкой, говорит:

— Отут все, что у нас с тобой осталось...

СВЯТОЙ ВОЕНКОМАТ

Двор собора святого Юра перед капитулой заполнен священниками. Со всех концов Львовской епархии съехались они в решающие эти дни к своему князю церкви. Исполняется многолетняя мечта митрополита и его священнослужителей: гитлеровская армия рвется на восток, завоевывая советские территории.

Там-то смогут развернуться вовсю, поправить свои дела, обретая тысячи новых приходов и сотни тысяч,—да куда там!—миллионы верующих, миссионеры греко-католической церкви...

Оживленно беседуют под аркой два священника. Тот, что помоложе, говорит более пожилому коллеге:

— Вам хорошо, отец Мирослав, вы вдовец. Можете сразу в епископы или архимандриты. А лучше, советовал бы вам, в архимандриты... Берите себе Мгарский монастырь Афанасия сидящего возле Лубен. Природа там богатая: Сула протекает и земельных угодий вдоволь.

— А от Лубен далеко?—осведомился кандидат в архимандриты.

— Пустяки... Километров шестнадцать...

— Може буты,—согласился священник.

Группка священников окружила высокого, дородного попа с военной выправкой.

Протискивается к нему худенький священник в коричневой рясе. Спросил подобострастно:

— Отец Гавриил! Вы бывали с австрийской армией на большой Украине. Скажите: в Умани река есть?

— Река?—Отец Гавриил призадумался.—Вы знаете, я не припомню. Склероз. Но там чудесное имение графов Потоцких. Софиевка! Знаменитое имение. Черные лебеди когда-то плавали. Хотя не знаю, что с ними большевики сотворили! Быть может, в столовую Нарпита, на гуляш. Ха-ха-ха! Гуляш из лебедятины для товарищей комиссаров...—И, довольный своей шуткой, отец Гавриил засмеялся сочным, раскатистым басом...

Полуобняв высокого седого священника, прогуливается с ним по двору черный, как жук, коротконогий пан отец в стоптанных сапогах. Сообщает доверительно:

— У меня доля незавидная, коллега. Викарий уговаривает брать деканат в Донбассе. Но ведь там шахты, заводы? Кажуть, небо всегда от дыма черное. А у моей матушки и без того легкие слабые. Уж лучше бы к морю поближе...

Из палат митрополита вырвался высокий бородатый митрат Кадочный. Разглядывает документы.

Его сразу обступила группа священников.

— Уже назначение, отче Орест? Куда?—спросил моложавый священник.

Митрат Кадочный довольно улыбается.

— Мне дали приход в самом Каменец-Подольске. Отсюда недалеко, и место чудное. Ведь его эксцеленция как был, так и остается епископом каменец-подольским... Под его высоким покровительством пребывать буду...

— Повезло же вам, отче Орест,—с явной завистью говорит высокий и дородный отец Гавриил.—Этот город близехонько от Збруча... А это что у вас?—Он показал на бумажку с немецким орлом.

— Маршбефель!—не без удовольствия помахал командировочным удостоверением митрат Кадочный.—Разрешение на право следования непосредственно за войсками...

— Эксцеленция выдает и такие документы?—приближая близорукие глаза к немецкому документу, удивился черный, как жук, коротконогий священник.

— Почему—его эксцеленция?—голосом человека, посвященного в таинство раздачи новых приходов, объясняет митрат Кадочный.—После беседы с высокопреосвященным, в случае полной договоренности, вы идете в покои на правой половине, а там—полевой штаб оберштурмбанфюрера СС Альфреда Дитца. Он курирует вопросы церкви...

— И долго с ним беседовать надо?—заинтересовался черный священник.

— Минут пять-десять,—сказал Кадочный.—Если, разумеется, у вас в семье нет коммунистов.

— Боже мой! Типун вам на язык, отче Орест,—засуетился поп в истоптанных сапогах.—Какие коммунисты! Беда вся в том, что я немецкий плохо знаю, вот какая чепуха...

— Не горюйте, оберштурмбанфюрер много лет жил во Львове, он старый приятель украинцев и беседует только по-нашему.

К палатам митрополита приближается Теодозий Ставничий.

По-видимому, зная, какое несчастье постигло его парафию, священники, расступаясь, дают старику дорогу, а митрат Кадочный тоном бывалого человека шепчет Ставничему:

— Заходите сразу, отче Теодозий. Предупредите только келейника. Погорельцев и пострадавших от большевиков его эксцеленция принимает вне всякой очереди.

Наклонив обнаженную голову, Теодозий Ставничий проходит внутрь капитулы...

...Угловая, розовая комната в покоях митрополита. Стены ее обтянуты розовым узорчатым шелком. Около золоченого камина, возложив мясистые, большие руки на мягкие поручни кресла с высокой парчовой спинкой, Шептицкий, окруженный священниками и епископами, внимательно, с заметным сочувствием выслушал рассказ стоящего перед ним Теодозия Ставничего.

Дрожащими от волнения руками Ставничий извлек из потрепанного портфеля две метрикальные книги, тяжелую библию и возложил все это на соседний резной столик:

— Больше мне сказать нечего, ваша эксцеленция! Вот все, что осталось от моего деканата...

— Вы неправы, сын мой,—мягко замечает Шептицкий.—Осталось все, что нетленно! С нами бог! Он остался с нами в трудные минуты, когда грохотали пушки. Он услышал наши молитвы и помог сильным мира сего свергнуть царство безбожия...

— Но моя паства, ваша эксцеленция, брошена на произвол судьбы. И служить богу теперь негде. Разве что под открытым небом!

— Не волнуйтесь, отец Теодозий,—утешает митрополит.—Будете отправлять требы в дочерней церкви святой Варвары, а со временем на пепелище вашего деканата воздвигнут новый каменный храм. Я в это твердо верю! Вот сегодня мы получили известие от его святейшества из Рима. Святой отец наш отпустил капитуле пятнадцать миллионов на ликвидацию последствий тлетворного влияния большевизма. Быть может, часть этих сумм нам удастся обратить на восстановление и обновление наших храмов...

— Есть одно неудобство, ваша эксцеленция,—растерянно бормочет Ставничий.— В дочерней церкви собирался после рукоположения править службу божию Роман Герета. Он хотя и мой будущий...

Взмахом руки митрополит прерывает Ставничего:

— Я отзываю Романа сюда. Он человек молодой, деятельный... Ну, словом, самые достойные и самые уважаемые представители нашего украинского общества адресовались сейчас с всемилостивейшей просьбой к фюреру Адольфу Гитлеру. Мы просим разрешить сформировать воинское соединение из украинцев, которое смогло бы бок о бок с доблестным немецким воинством идти под знаменами райха на Москву... Вполне возможно, Роман со временем станет капелланом этого соединения...

— Простите мою назойливость, ваша эксцеленция... А моя дочь?.. Они же обручены...

— До Москвы совсем недалеко, отец Теодозий,—мило улыбнулся Шептицкий.— После взятия Москвы Роман получит отпуск и справит свадьбу здесь, во Львове. А пока на этот переходный период я рекомендую, отец Теодозий, оставить вашу дочь в монастыре...

ГОРА ВРОНОВСКИХ

Полицейский в черном на горе Вроновских изо всех сил колотит ломиком по стальному рельсу, подвешенному у караульного помещения.

Назойливые звуки «гонга» проникают в подвалы кирпичных бастионов, разносятся над загородками-клетушками, сделанными из колючей проволоки на макушке горы.

Отовсюду на эти звуки, из подвалов и клетушек выходят и выползают истощенные, заросшие, зачастую раненные в недавних боях советские военнопленные. Какая их доля ждет здесь, за колючей проволокой львовской цитадели, красноречиво говорит выведенное на трех языках прямо на стене пятого бастиона черным квачом неграмотно составленное предупреждение:

«Запрещается есть трупы военнопленных отделять таковых частей. Неповиновение—смерть!

Комендант сталага 328 оберст Охерналь»

Тревога и неизвестность в глазах военнопленных. Из последних сил стараются они выйти на поверку, дотянуться до колючей проволоки, отделяющей их от лагерной линейки, и, уцепившись за нее грязными пальцами, ждать.

Чего?

Пока—неизвестно.

Может быть, очередной «селекции»—отбора на расстрел?

Или очередного пересчета?

А может, что самое желанное,—вывода на работу? Пока они будут тащиться туда—нет-нет да кто-нибудь из прохожих кусок хлеба забросит в середину колонны. А здесь уже вся лебеда и крапива съедены.

Со времен Франца Иосифа Первого—императора Австро-Венгрии, соорудившего здесь, в центре украинского города, для устрашения населения после «Весны народов» кирпичные бастионы цитадели, никогда не была так чиста от зелени вершина горы Вроновских. Даже старые липы и каштаны и те обгрызаны у оснований ночной порой обреченными на голодную смерть советскими людьми.

...И повсюду—проволока! Тонны проволоки растянуты вдоль и поперек густыми рядами на дрекольях, на привезенных специально из Германии железных, скрюченных палках. Сквозь паутину колючей проволоки видят военнопленные, как вахман распахивает ворота и пропускает в цитадель делегацию «комитета помощи».

Чинно шагают дамы-патронессы, жены и вдовы адвокатов, судебных советников, послов в австрийский парламент и польский сейм. Одетые в черные одежды, в кружевных мантильях, с четками в руках, они с опаской приближаются к лагерному плацу, откуда из-за колючей проволоки глядят на них тысячи глаз.

Среди светских благотворительниц подымаются на вершину горы Вроновских и монахини-василианки, в их числе игуменья, сестра Моника и Иванна Ставничая.

Монахини несут с собой связки молитвенников, шкатулки с крестиками...

Игуменья взбирается на принесенный полицаем-охранником ящик и, откашлявшись, голосом скорбным и весьма миролюбивым говорит:

— Дорогие сыночки! Не по своей вине многие из вас сражались под знаменами антихриста в безбожной Красной Армии и теперь попали в большую беду. Мы понимаем это и по милостивому разрешению немецких властей приходим к вам на помощь. Подпишите декларацию о своем полном разрыве с большевизмом и попросите помилования у фюрера великой Германии Адольфа Гитлера! Тогда мы будем хлопотать о вашем освобождении и окажем посильную помощь каждому декларанту средствами нашего комитета. Пусть же учение господа бога нашего Исуса Христа возвратит вас, дорогие сыночки, на путь смирения и благоразумия...

— Вопросик, мамаша!—спрашивает военнопленный Бойко.

— Прошу, сын мой!—разрешает игуменья.

— А вы знаете, як годують нас за оцими дротами? Чи ваш Иисус Христос знае, скільки людей щоденно вмирає отуточки від голоду?

Игуменья смешалась. Не ждала она столь резкого и прямого вопроса от заросшего человека, что, покачиваясь от истощения, с огромным недоверием глядит на нее в упор.

Иванна Ставничая замечает след запекшейся раны на груди Бойко, отводит глаза, и тут взгляд ее натыкается на зловещее распоряжение, намалеванное на стене круглого бастиона...

— ...Я поэтому и говорю, сыночки,—продолжает игуменья.—В ваших собственных руках сейчас находится возможность избавления от плена. А чтобы вам легче было очистить от скверны ваши души, мы раздадим вам нательные крестики и молитвенники... Хочу предупредить вас, что украинцам будет оказано преимущество при освобождении. Они смогут сразу поступить на вспомогательную службу к победителям либо вернуться к своим семьям...

— Мамаша, ридненька,—не унимается Бойко,—выходить, що у Христа дви правды и два милосердия—одно для украинцив, а друге для решты людей?

Вахман заметил Бойко уже раньше, держал его на примете, и сейчас, приблизившись к проволоке, замахнулся на него плеткой:

— А ну, ты, гнида большевистская, замкни морду!..

Отошел от проволоки Бойко и сказал, обращаясь к товарищам:

— Ото бачите, хлопци, милосердя боже!

А тем временем старший лейтенант Зубарь шепотом передает по рядам:

— Держись, братва, не продаваться за чечевичную похлебку!..

Раскрывая на ходу портфель с декларациями, Иванна приближается к проволоке. Она остановилась перед пленным, который показался ей посмирнее, и спросила робко:

— Вас записать?

— Я присягу давал,—отрезал пленный.

— Вас записать?—спросила она другого.

— Уматывайся!

— А вы?

— Предателем не был...

Так доходит она вдоль проволоки до Зубаря и, узнав его, отшатывается—до того изменился старший лейтенант, с головой, замотанной темным, загрязнившимся бинтом.

— Признали, невеста?—криво усмехнулся Зубарь тому, как испугалась его вида Иванна.

— Возьмете декларацию?

— Быстро же вы перекантовались, пани Иванна,—сказал Зубарь,—из студентки советского университета да в гитлеровские подлипалы...

— Вы ошибаетесь. Студенткой советского университета я никогда не была,—тихо говорит Иванна.

— Врете! Были! Человек из-за вас кровь пролил, а вы... Эх!

В это время к Иванне приблизилась одна из дам-патронесс. Взяла ее под руку.

— Бедняжка, вам так трудно уговаривать этих хамов. Дайте я вам помогу. Я еще в первую мировую войну около Перемышля пленных царских солдатиков уговаривала. У меня есть опыт.—И, меняя тон, дама в черном говорит Зубарю:—Берите декларацию, пока не поздно! Одумайтесь...

— Танцуй отсюда к лешему... Кикимора!—повернулся к ней спиной Зубарь, вызывая улыбки на усталых, изможденных лицах соседей.

Шагает дальше Иванна. Отыскивает взглядом колеблющихся, слабых волей. Показалось ей, что светловолосый крепыш—пограничник Банелин улыбается ей. Протягивает Иванна через проволоку Банелину листок декларации.

— Какой аванс мне будет, барышня?—спрашивает Банелин.

Недоумевает Иванна.

— За что—аванс?

— Да за предательство. Больше, чем Иуда за Христа получил али, меньше?

Отпрянула Иванна. Подавленная, удивленная и растерянная решительностью пленных, делает два шага в сторону, и тут взгляд ее сталкивается с запавшими, усталыми глазами капитана Журженко.

Он стоит, прильнув к проволоке, в той же, но уже порядком загрязненной полосатой больничной пижаме, в какой поймали его на монастырских задворках. Стоит, опираясь обеими руками на кусок обломанной доски, и очень многое видится в его взгляде Иванне Ставничей.

Она хочет протянуть ему декларацию, но Журженко, отстраняя ее рукой, спрашивает твердо:

— Так что же нового принес вам ветер с Запада, панна Иванна? Эту рясу и погибшую молодость?

Молчит Иванна. Мнет в руках декларацию. Тихо бормочет:

— Хотя вы причинили мне много горя, капитан, но я не сержусь на вас. Христос учил прощать обиды даже врагам и грешникам...

— О каком горе вы говорите?—удивленно прерывает Иванну Журженко.

— Не будем об этом,—волнуется Иванна.—Зачем вспоминать прошлое? Подпишите—я смогу облегчить вашу участь...

— Вы ошибаетесь, Иванна. Нам перекантовываться труднее.

Слушает их беседу стоящий рядом Эмиль Леже.

Желая как-нибудь затушевать смущение и уйти непосрамленной, Иванна протягивает декларацию и французу:

— Заполните!

— Я по-вашему... не понимай...—гордо говорит Эмиль Леже и демонстративно отходит от проволоки.

Как рассерженные осы, спускаются по мощеной дороге из цитадели к почтамту «благотворительницы».

Та из них, что вызвалась помочь Иванне и была обозвана Зубарем кикиморой, взяв под руку игуменью, говорит с возмущением:

— Какая наглость! Еле-еле душа в теле, а еще огрызаются. Хотела им молитвенник протянуть, так какой-то хам крикнул: «Бери, бери, Павло,—на закурку будет...»

— Ужас!—воскликнула игуменья.

Возле ворот, пропуская делегацию, Иванну замечает Дмитро Каблак.

— День добрый, панунцьо!—приветствует он элегантно Ставничую, козыряя ей.

Никак не ждала увидеть в полицейском наряде бессердечного бюрократа Иванна. Смотрит на Каблака, глазам своим не верит, а потом восклицает:

— Боже мой! Это вы... Как же быстро вы... перекантовались!

— Пани Иванна плохо меня знает,—говорит Каблак, провожая ее.—То все была чистой воды комедия...

— Какая комедия?

— Да ведь то жених пани Иванны просил меня отказать в приеме...

Постепенно доходит до Иванны страшный в своей низости смысл слов сотника Каблака.

...Келья в монастыре. Мы видим молящуюся на коленях Иванну. С невыразимой скорбью смотрит она на лик богородицы. И вдруг на нем, наплывом, видит она паутину колючей проволоки и за ней истощенных от голода военнопленных... Полицейский бьет пленного Бойко. Перед глазами Иванны появляется страшный приказ о том, что не разрешается есть трупы военнопленных. Полная отчаяния, Иванна закрывает лицо.

Внезапно какая-то мысль осеняет ее. Она быстро одевается и выходит из кельи.

Она появляется в вагоне трамвая, который мчится из Замарстинова к центру. Один из вагонов трамвая, прицепной,—полупустой. На нем табличка—«Нур фюр дейтче унд фербиндете» («Для немцев и союзников»). Когда Иванна протискивается среди пассажиров, ей дает дорогу весьма элегантный итальянский офицер-берсальер с пышными перьями на головном уборе. Хотя его усиленно зажимают со всех сторон, он старается быть джентльменом, и тогда какой-то пожилой человек, сидящий у окна, быть может, бывший воин австрийской армии, побывавший некогда в плену у итальянцев, говорит офицеру по-итальянски:

— Зачем вы мучаетесь здесь, тененте? Как союзник немцев, вы имеете право ехать в заднем вагоне.

Итальянец иронически улыбается и, высвободив руку в кожаной перчатке, безмолвно машет, давая понять, что ему наплевать на эту жалкую привилегию, предоставленную гитлеровцами, которых он презирает.

Трамвай резко тормозит. Справа, за деревянным забором, горят дома, и густые полосы дыма вырываются оттуда на улицу.

Выскакивают на мостовую испуганные люди, и среди них Иванна, а также высокий парень в форме украинского полицая, с черной повязкой на глазу. Это тот самый хлопец, который некогда носил зеленую тирольскую шляпу, кимовский значок на вышитой сорочке и поздравлял Иванну с принятием ее в университет, называя себя Олекса Гаврилышын.

— Пожар?—спрашивает Иванна, видя перед собой на путях, преградивших дорогу трамваю, гестаповцев. Они стоят на широко раздвинутых ногах, со знаками смерти на фуражках, зажав в руках черные автоматы.

— Хуже!—приблизившись к Иванне, сообщает полицай Гаврилышын.—Акция. Кончают гетто.

— О, тогда это надолго!—мрачно и привычно говорит вагоновожатый в замасленной конфедератке, окаймленной малиновым кантом, и сворачивает цигарку.

— Надолго?—растерянно спрашивает Иванна.

— А вам что, нужно спешно в город?—осведомляется полицай.

— До пяти часов я обязана вернуться в монастырь,—доверительно сообщает Иванна.

— Если угодно, я могу провести вас самой короткой дорогой,—галантно предлагает Гаврилышын.

Иванна оглядывается. Видит неумолимых гестаповцев, суровых и безмолвных, и, обращаясь к полицейскому, просит:

— Я буду вам благодарна!

— Пожалуйста! Пойдемте за мной!—говорит полицейский.

Вдвоем они идут обратно и сворачивают к проходной будке, через которую можно проникнуть на территорию львовского гетто. Пять полицейских ревниво сторожат этот проход в лагерь смерти.

— Пани со мной!—бросает Гаврилышын.

Из окошка будки, когда они проходят, высовывается пьяный ротенфюрер СС и, безбожно путая слова, поет циничную песенку:

Ком, паненка, шляфен,
Морген сахарин,
Вшистко едно—война,
Фарен нах Берлин...

Покраснела Иванна. Ускорила шаг. Многозначительно усмехаясь, смотрят ей вслед пьяный гитлеровец и подобострастные украинские полицаи.

...Несколько эсэсовцев подкатывают к стене одного из домов бочки с бензином и нефтью. Отбежав, они стреляют в них зажигательными пулями. Из бочек вырываются огненные фонтанчики. Со страшной силой разрываются бочки—бензин и нефть выплескиваются на стены дома. Все выше и выше поднимается столб дыма. Из дома слышится надрывный крик людей. И вот, казалось бы, в сплошной, давно оштукатуренной стене распахиваются двери потайного убежища—«бункера», и оттуда пытается вырваться простоволосая женщина с грудным ребенком на руках. Она мечется, стараясь прорвать огненное кольцо.

Хохочут довольные эсэсовцы. Один из них вскидывает автомат.

Уже не идет, а бежит вслед за своим поводырем Иванна. Вздрагивает от автоматной очереди.

...Горят жилые дома. Проваливаются крыши. Обрушиваются раскаленные стены. Отовсюду доносятся крики, плач, стоны выкуриваемых полицейскими из «бункеров» последних узников львовского гетто.

Бежит из этого ада ошеломленная, подавленная Иванна. За ней, едва поспевая, полицейский с черной перевязью на глазу.

Внезапно Иванна задерживается и смотрит вверх.

На крышу горящего дома выскочил паренек лет десяти. По-видимому, на чердаке был его «бункер». Огонь лижет изнутри кровельное железо. Босоногий паренек пляшет на раскаленной крыше, смотрит на небо, где кружатся с громким криком вороны,—он как бы просит их, черных вестников смерти, чтобы взяли его отсюда с собой, и, наконец, отчаявшись, голосом, полным безумия, кричит:

— Боже, спаси меня, боже!

— Теперь ему никакой боже не допоможе!—мрачно бросает Гаврилышын.

Закрыв лицо руками, мчится Иванна по пылающим кварталам гетто, подбегает к железнодорожной насыпи и падает. Ее поднимает Гаврилышын. По насыпи мчится товарный поезд. На вагонах надписи: «Мы едем на работу в свободную Германию». За решетками—плачущие лица молодых людей, угоняемых с Украины в райх.

— Самый короткий путь на Запад, панна Иванна!—замечает полицейский.

— Откуда вы меня знаете?—восклицает Иванна, внимательно разглядывая полицейского.

— А вы забыли, как я поздравлял вас с принятием в университет?—спрашивает Гаврилышын.

— Боже! И вы? В этой одежде?

— А разве ваша ряса—действительно ваша?—сказал полицай и, пропуская Иванну, пошел дальше.

Уже в кабинете митрополита Шептицкого рыдающая Иванна, целуя перстень на распухшем пальце князя церкви, захлебываясь от рыданий, говорит:

— Там такое делается, ваша эксцеленция! Такое делается! Тысячами гибнут военнопленные от голода. Живые люди! Дети горят в огне. Как скот, вывозят нашу молодежь в Германию! Почему вы не протестуете, эксцеленция?

Внимательно смотрит на Иванну митрополит Шептицкий и говорит:

— Я глубоко сочувствую и понимаю тебя, дитя мое...

— Спасите их, ваша эксцеленция! Одно ваше слово...

— Моего слова не хватит, дочь моя,—прерывает Иванну митрополит.—Церковь христова бессильна здесь что-либо предпринять. Это делает светская власть, с которой мы решительно ничем не связаны, а нам остается только молитва, обращенная к господу богу нашему. Сам спаситель всегда в минуты трудные примером и словом обращал свою паству к молитве. Вся история нашей церкви является историей молитвы. Пусть же будет и дальше с нами милость божия, это самое бесценное сокровище в бренной жизни нашей, где все тленно и преходяще...

С ужасом пытается постигнуть Иванна смысл этих витиеватых, ко всему применимых слов князя церкви, как вдруг распахиваются двери и за келейником, который открыл их, появляется Дитц. Сняв картуз с изображением мертвой головы и перекрещенных костей, он вежливо кланяется Шептицкому и говорит:

— Вот и снова я у вас, эксцеленция! Дни, которые я провел под этим гостеприимным кровом, и поныне свежи в моей памяти...

Дитц перевел свой взгляд на Иванну.

Понимая, что дальнейшая беседа не нуждается в свидетелях, Шептицкий осеняет Иванну крестным знамением и говорит ласково:

— Иди с миром, дочь моя!..

ТАЙНОЕ СТАНОВИТСЯ ЯВНЫМ

В маленькой комнате, где живет Юля Цимбалистая, встретились, наконец, обе подруги. За кружевной занавеской единственного окна зеленеют фикусы. На односпальной кровати высокой горкой уложены взбитые подушки. Сидящая на кушетке Иванна сняла монашескую косынку. Густые черные волосы сбегают волнами на ее плечи. Возбужденная Иванна говорит подруге:

— Вот, оказывается, почему сказал Зубарь: «Человек за вас кровь пролил».

Прохаживаясь по комнате, Цимбалистая запальчиво сказала:

— А ты думала?

— Но почему ты не могла мне рассказать обо всем еще тогда?

— Рассказать?! Я бы рассказала. А где тебя найти? Ворвалась как угорелая, швырнула чемоданчик и пропала. А сейчас—претензии.

Иванна восклицает:

— Но как это подло! Боже, боже! Так обманывать свою же невесту. В глаза говорить одно, а делать совсем иное... Выходит, не будь войны...

— Ты была бы сегодня студенткой университета. А теперь—таскай эту хламиду!—зло сказала Юлька.

— Я ее сброшу!—решает Ставничая.—Где мое платье?

— Погоди,—останавливает Иванну Цимбалистая.—Сбросить всегда сумеешь. Скажи, там очень страшно?

— Ты даже себе не представляешь. Поделили эту гору на клетки...

— Эту гору? Только эту гору?—презрительно и горячо воскликнула Юлька.—Украину поделили, разорвали на куски. Нас сейчас присоединили до «генеральной губернии»! Вот тебе и «самостийна»!..

— Они отняли у нас будущее, Юлька,—печально сказала Ставничая.—Если сейчас так ведут себя, то что же будет дальше, когда Москву возьмут? Что от Украины останется?

Блеснув глазами, Юлька говорит со злостью:

— А видишь! А видишь! Еще пела: «Боже единый, боже великий, нам Украину храни»! Сохранили, как же... Каблак за то, что Украиной торговал, мундир полицая напялил, а твой Роман...

Возмутилась Иванна.

— Он не мой Роман. Ты знаешь, с каким сердцем я шла на заручины.

— А что я тебе говорила? Не иди за этого катабаса*. Фальшивая душа у него. То не твой отец...

— Мой тато никогда не вел двойной игры и меня всегда учил говорить правду,—заступается за отца Иванна.

— И Каблак сказал тебе, что Шептицкий тоже знал обо всем?—допытывается Юля.

— Знал! А со мной говорил так, будто впервые слышит об отказе.

— Чему ты удивляешься?—утешает Цимбалистая подругу.—Недаром пословица говорит: «У владыки два языки»...

— Сколько подлости вокруг!—в отчаянии роняет Иванна.—Подлости и крови! В моих запутанных мозгах так темно! И стыдно...

— Даже в кромешной темноте всегда можно отыскать просвет,—твердо сказала Юля.

Иванна с надеждой подняла на подругу глубокие и прекрасные глаза, на которые вот-вот навернутся слезы.

— Есть у меня одна думка, Иванна,—медленно, как бы рассуждая вслух, отвечает Юля.—Скажи: болит у тебя сердце оттого, что ты выдала немцам капитана?

— Спрашиваешь!.. Еще как болит! Но пойми: я не знала, что то он. Думала, вор какой в монастырскую пекарню забрался...

— Скажи теперь, Иванна: чистая у тебя будет совесть, если человек, столько добра тебе сделавший, погибнет за той проволокой от голодной смерти?

— И не говори! Я себе простить этого не смогу!

Юля подходит вплотную к сидящей на кушетке Иванне, долго глядит ей прямо в глаза и спрашивает:

* Так презрительно называют в западных областях Украины священников.

— Слушай! А если бы представилась возможность помочь им... Ты бы помогла?

Думает Иванна, выдерживает острый и прямой взгляд подруги и, решительно тряхнув длинными, густыми, цвета воронова крыла волосами, роняет:

— Так!.. Что надо сделать?

— Я посоветуюсь с нашими...

— Кто это — «наши»?

— Хорошие люди!

НОЖНИЦЫ

Шумит, выплескивается на соседние улицы, бушует непомерно разросшийся в дни оккупации Краковский базар за оперным театром Львова.

Курносый, замурзанный паренек пропел на ходу:

Пане Гитлер, дайте мыла,
Бо вже воши мають крыла...

Голосистые торговки-спиртоносы, бродя между лотков с горячей колбасой и флячками, таинственно выкрикивают названия спиртных напитков оккупационных времен:

— Чмага! Чмага! Чмага!

— Бонгу! Бонгу! Бонгу!

— Аирконьяк! Аирконьяк!

Из-за пазухи у них выглядывают горлышки бутылок, в которые налито горячительное.

Какая-то пышногрудая спекулянтка в ситцевом платье, плотно облегающем ее формы, постукивает деревянными сандалетами и, поглядывая кокетливо на проходящих молодых людей, подмигивает на сулею самогона—«бимбера» в ивовой оплетке, что держит она в руках. Спекулянтка при этом напевает:

Мы млодзи, мы млодзи,
Нам бимбер не зашкодзи...

(Мы молоды, мы молоды,
Нам самогон не повредит.)

Слепой шарманщик с обезьянкой на ящике своего раскрашенного музыкального инструмента—«катаринки», крутя рукоятку, гнусавит:

Секира-мотынка,
Пилка-шклянка,
В ноцы налет,
В день—лапанка...

(Секира-мотыга,
Пилка-стакан,
Ночью налет,
Днем облава...)

Секира-мотыка,
Пилка-гвуздь,
Маш «гураля»,
Пусць мне, пусць...

(Секира-мотыга,
Пилка-гвоздь,
Получай «гураля»*,
Пусти меня, пусти...)

* Оккупационные пятьсот злотых с изображением горца.

Секира-мотыка,
Пилка-аляш,
Пшеграл войнє
Едэн маляж...

(Секира-мотыга,
Пилка-аляш,
Проиграл войну
Один художник...)

Чем только не торгуют на Краковском, чего только не покупают—от португальских сардинок, французских духов и коньяков до пистолетов, которые охотно сбывают из-под полы горожанам сомнительные союзники гитлеровцев—военные из состава расположенного во Львове итальянского гарнизона «Ретрови итальяно»...

В москательном ряду, среди торговцев, продающих метизы, дверные ручки, фаянсовые умывальники, стамески, сверла, топоры и грабли, появляется Иванна Ставничая.

Она медленно бродит в черном монашеском одеянии по узенькому промежутку между рядами, присматривается.

Вот наклонилась, поторговалась, протягивает хозяину развала деньги и забирает у него большие ножницы для резки железа. Поспешно прячет покупку в портфель и просит дать ей еще одни ножницы.

Разводит печально руками хозяин развала—одни у него ножницы.

Из соседнего ряда Иванну замечает совершающий обход с патрулем полиции сотник Дмитро Каблак. Не сводит глаз с Иванны.

Она не замечает Каблака.

Подошла Иванна еще к одному торговцу. Взяла вторые ножницы.

У третьего—еще одни...

Очень внимательно следит за странными покупками Ставничей Каблак.

Иванна остановилась около пожилой полной торговки, что, стоя, как наседка, над листом фанеры, даже частью своих широких юбок охраняет товар.

Совершенно новые, еще в масляной смазке, завернутые в пергамент, лежат на фанере три пары ножниц. С пружинками. Крепкие. Надежные!

— Почем пани продает ножницы?

— Пятьдесят пять злотых!—сказала торговка и зевнула.

— А разом все?—спросила пытливо Иванна.

— Пойдут за сто пятьдесят!

Роется в широких карманах сутаны Ставничая. Достала деньги, подсчитала. А видно по ее тревожным, быстрым движениям, очень нужен ей весь товар. Глядит растерянно по сторонам, взгляд ее задерживается на руке с деньгами. Решение созревает в мозгу Иванны быстро. Она снимает с пальца золотое обручальное кольцо, протягивает его торговке.

— Я возьму все ножницы, а пани оставлю кольцо. Оно куда больше стоит, чем сто пятьдесят. А завтра пани будет так добра принести кольцо—я обменяю его на деньги.

Недоверчиво, опасаясь подвоха, смотрит торговка на золотое кольцо.

Спрашивает:

— А то правдивэ злото?

— Посмотрите пробу!—говорит поспешно Иванна.

Заглядывает торговка в середину кольца. Пробует его на зуб, перевела глаза на Иванну.

— Я буду здесь в пятницу!

Одни за другими прячет ножницы в портфель Иванна и, защелкнув его, быстро исчезает в сутолоке базара...

Довольная торговка хитровато подмигивает соседу и еще раз пробует кольцо на зуб.

Как из-под земли возникает перед ней Каблак, сопровождаемый двумя полицаями...

— Пани еще может подавиться!—говорит он, улыбаясь, и, помахивая пальцем, требует, чтобы торговка отдала ему кольцо.

— Проше пана, проше пана,—суетливо бормочет торговка.—То моя властна обрончка. Як бога кохам...

— Давай, пани, и не рыпайся!—сурово потребовал Каблак.

Волей-неволей торговка протягивает сотнику золотое кольцо.

Он медленно рассматривает его и начинает смеяться.

— Ого! Значит, пани—крестница самого митрополита! Сколько ж было лет пани, когда ее крестили? И как это его эксцеленция не надорвался, опуская такую крошку в святую купель?

Испуганно смотрит на Каблака жирная, грузная и весьма почтенных лет торговка.

Во все горло смеются два полицая, не без зависти наблюдая, как сотник опускает золотое кольцо с дарственной надписью Шептицкого в карман черного мундира...

НОЧНОЙ КОНЦЕРТ

Ворота, ведущие в сталаг цитадели.

Над решетчатыми воротами расправил черные крылья орел, сжимающий в когтистых лапах круг со свастикой.

Надпись готической вязью: «Концентратионслагер дер стандарте 328».

Уже значительно меньшая группа дам-патронесс и монахинь с портфелями в руках, с пачками молитвенников вместе с Иванной Ставничей подходит к двум полицаям. Они преграждают делегаткам дорогу автоматами.

— Вам куда? Хальт!

Иванна, держа под мышкой черный пакет, смело шагает к рыжему полицаю.

— Мы из допомогового комитета. Вот пропуск от оберста Охерналя.

— А здесь что?—тыкает дулом автомата часовой в сверток.

— Молитвенники,—спокойно говорит Иванна.—Развернуть?

Полицай тем временем, прочтя пропуск, пересчитывает всех женщин и бросает:

— Не задерживаться!

— Дайте сигнал сбора, пожалуйста,—просит Иванна.

Провожаемые частыми ударами гонга, делегатки «комитета помощи» появляются у проволоки.

Оторвавшись от дам-патронесс, Иванна продвигается вдоль ограды, силясь найти кого-либо из знакомых военнопленных. Наконец она замечает Зубаря, который усталой походкой приближается к проволочному заграждению.

— Я принесла вам декларацию. Подписывайте,—повелительным тоном требует Иванна.

— Когда рак свистнет,—отзывается Зубарь и слышит тихий деловитый шепот Иванны:

— Берите. Привет от Юльки. Ну...

Лениво берет декларацию Зубарь.

— Следите, где я оставлю пакет,—шепчет Иванна отходя.

Заслоняя собой пакет с «молитвенниками», она движется вдоль ограды и на ходу проталкивает сверток через проволоку внутрь лагеря.

...Стемнело. Двор цитадели, разделенный на клетки-загородки из колючей проволоки.

Сидя на пеньке под стеной бастиона, бренчит на гитарке печальную песенку о далекой родине отрастивший бороду Эмиль Леже. Луч прожектора скользнул с близкой сторожевой вышки по двору и уткнулся в грудь Леже.

Вахман, стоящий на вышке, управляя прожектором, крикнул:

— Эй, Франция! Чего распелся. Думаешь, оставили тебе, как французскому подданному, тую мандолину, так можешь и по ночам спевать?

— Пусть играет!—отозвался Зубарь.—Хлеба не даете, так хоть песни послушаем. Что, жалко!

Вахман пересек лучом прожектора грудь Зубаря и снова вернулся к французу.

Поет, не обращая внимания, Леже.

И как только темнота снова поглотила Зубаря, он, полулежа, продолжает перерезать ножницами проволоку.

Спокойно бренчит на гитарке Эмиль Леже.

Разрезают колючую проволоку острые ножницы.

Звенят струны гитарки, заглушая щелканье ножниц, звон проволоки.

Падает на землю проволока.

Ползут, прижимаясь ничком к земле, военнопленные.

Стараются не попадать в лучи прожекторов.

— Эмиль, кончай концерт,—тихо подзывает Леже Зубарь.

Перебросив за спину гитарку, припадает к земле музыкант.

Военнопленные подползают к новому ряду заграждений.

Ловко работают ножницами.

Одними.

Другими.

Третьими.

Обернулся Зубарь. Прошептал:

— Соединяйте проволоку. Чтобы незаметно было, где пролезли.

Режет заграждения Банелин.

Режет капитан Журженко.

Сращивает кое-как проволоку, забрасывая один ее конец на другой, Эмиль Леже, ползущий позади всех.

Вот, наконец, и последний пояс проволочных заграждений.

Военнопленные собираются около Журженко и Зубаря.

— Куда?—прошептал кто-то из пленных.

— За мной! — командует Журженко.

— А не лучше ли?—показал Банелин на взгорья Стрыйского парка.—Перемахнем улицу и парком за город...

— Переловят, как куропаток. У нас же раненые,—шепчет Зубарь.—Сюда давайте...

Один военнопленный метнул в бурьян ножницы, другой...

Стоящий на отшибе, уже за линией проволочных заграждений, полуразрушенный бастион цитадели. Поласкал его кирпичную кладку острый лучик прожектора, выхватил из темноты большое римское «VI», выведенное известкой. Побежал дальше по кронам густых каштанов.

— Здесь!—обрадовался Зубарь.—Шестой бастион...

Спускаются один за другим в подвал бастиона беглецы.

На сыром каменном полу—груда соломы. Отваливает ее в сторону Зубарь и видит большую чугунную крышку канализационного люка. Должно быть, еще в прошлом веке подвели сюда ответвление городской канализации.

Используя ножницы как ломик, открывает Зубарь люк канализации.

Блеснул оттуда, из глубины, луч электрического фонарика.

Сигнал хороших людей!

— Панас Степанович!—настороженно окликнул Журженко.

— Давайте швидче, хлопцы!—отозвался Голуб.—Я посвечу.

Опускаются по ржавым звеньям давно отслужившей свое лестницы один за другим военнопленные. Спускаются сами, помогают раненым товарищам. Их осторожно принимают внизу Садаклий и Голуб. Присвечивают фонариками, показывают, куда ставить ноги.

Беглецы попадают из отвесного канала в горизонтальный, обвыкаются в темноте. С каменных сырых стен струйками стекает вода.

— Все здесь?—спрашивает Журженко.—Банелин, сделайте проверочку.

При свете бегающих лучей фонарика Банелин считает:

— Один, два, три, четыре... двадцать два... Двадцать два, товарищ капитан,—докладывает Банелин.

— Иван Тихонович,—говорит Голуб капитану,—вы человек свой в здешних краях. Приймайте лятарку и выводите хлопцев на главный штрек. И подождите там. А мы поглядим, яка погода наверху.

Голуб возвращается. Он лезет наверх. Прислушивается. Сквозь щели в двери в полутьму бастионного подвала заполз ленивый луч прожектора.

...Вдруг тревожно завыла сирена. На помощь одному прожектору приходят другие. Вся вершина горы Вроновских рассекается их быстрыми лучами. Они то выхватывают из темноты, как оспой, побитый осколками кусок стены соседнего почтамта, то уцелевшую от недавних бомбардировок колокольню семинарской церкви Святого Духа, то гончими псами рыщут по взгорьям Стрыйского парка...

Озаряемый их отсветами, бригадир Голуб проворно закрепляет на ступеньках уходящей под землю лестницы портативные фугасы, поправляет запалы, взрывной механизм и, соединив идущие от них проволочки, опускает крышку люка и привязывает проволочки туго к скобе под нижним донцем люка. Теперь, если кто-либо снаружи захочет поднять крышку люка, он натянет проволочки, ведущие к фугасам...

Закончив все приготовления, Голуб быстро опускается вниз и догоняет хлопцев.

— Пробочка—будь здоров!—радостно говорит он Журженко, потирая руки и указывая наверх.—Зараз, хлопцы, помокнуть доведется, но не журиться...

Беглецов встречают водопады, бьющие из поперечных коллекторов.

Приходится то лезть под каскадами грязной воды и нечистот по железным лестничкам вверх, то спускаться вниз, то протискиваться лежа вслед за Голубом по осклизлым круглым трубам к более широким подземным туннелям, где шумят, закипают грязной пеной многочисленные водные потоки, устремляющиеся к единому руслу реки, закованной в бетон и пробегающей скрыто под всем холмистым Львовом.

Еще в позапрошлом, восемнадцатом веке, когда средневековый Львов сохранял вокруг предместья целый пояс оборонных укреплений с каменными стенами, земляными валами и арсеналами, эта река Полтва протекала городом открыто... Со временем, в связи с ростом города, ее постепенно замуровали...

Начиная около лесопарка Погулянка, возле окраинной улочки Радость, на юго-востоке Львова, эта маленькая речушка протекает несколько сот метров открыто, у обрывистого парка Иордан перехватывается бассейном «Железная вода» и дальше продолжает свое течение через весь город в железобетонном туннеле, выходя наружу в предместье Замарстынов, за северными кварталами города.

Местами беглецы погружаются до пояса в зловонную тину или густую грязь. Их лица и волосы промокли, остатки мокрой одежды прилипли к страшной худобе израненных, истощенных тел, но все равно каждый из беглецов, преодолевая все препятствия, пробирается за своими поводырями, потому что уже сейчас здесь света больше, чем там, наверху...

Тревожно завывают сирены над сонным Львовом, уже давно встретившим очередной «полицейский час».

Голубые мечи прожекторов утыкаются в стены домов, расположенных ниже горы Вроновских.

Тягостный вой сирен подгоняет охранников, что в лихорадочном темпе одеваются в караульном помещении—«вахе», на внутреннем плацу цитадели.

В полицае, с силой натягивающем тесный сапог, грохоча каблуком по дощатому полу, мы узнаем того самого черномазого студента Верхолу, который стрелял на путях главного вокзала в спину капитану Журженко.

Неужели им доведется снова встретиться?

Быстро запахивает черный мундир в своем кабинете Дмитро Каблак. Хватает с этажерки никелированный «вальтер».

Полусогнувшись, гуськом движутся военнопленные по узким и скользким обочинам туннеля, в корыте которого клокочет подводная река.

Сделал круг над головой фонариком Голуб. Подбадривает беглецов:

— Пересекаем плац Брестской унии. Скоро будем под собором святого Юра. Добра прогулочка, що?..

Под вой сирен, освещаемые ударами прожекторных хлыстов, разбегаются в разные стороны со склонов цитадели полицаи. Некоторые из них держат на поводках лающих и рвущихся вперед овчарок.

Подбегают полицаи к месту, где перерезаны заграждения внешнего обвода. Присвечивают фонариками. Бежит за полицаями взъерошенный Каблак. Но вот узкий световой конус его фонарика уткнулся в блестящую полоску под кустом репейника.

Каблак нагибается и поднимает большие новые ножницы.

Смотрит на них.

В памяти Каблака возникает:

...Краковский базар. Иванна в монашеском одеянии, склоненная над развалом. Ножницы в ее длинных, тонких пальцах...

Остромордая, поджарая овчарка, взяв след, тянет черномазого полицая к подвалу шестого бастиона.

— Агов, хлопцы! Сюда!—радостно кричит он, пуская вперед собаку и размахивая пистолетом, поблескивающим в лучах прожекторов...

Один за другим разгоряченные полицаи, пригибая головы в черных мазепинках, вваливаются по выщербленным каменным ступеням в сырой подвал шестого бастиона.

Оглашая воздух хриплым лаем, овчарка рвется к люку канализации.

— А ну, отойдите, бо знизу можуть стриляти,—предупреждает черномазый полицай охранников. Те пятятся, жмутся к стенам круглого бастиона.

Черномазый быстро рвет на себя чугунную крышку люка, и оттуда, из-под земли, вырывается столб багрового пламени.

В грохоте сильного взрыва рушатся своды старого бастиона, погребая под собой попавших в западню гитлеровских полицаев.

Отсвет взрыва, вырвавшегося из подвала, освещает лицо опоздавшего Каблака.

Он заслоняет лицо от осколков тяжелыми и блестящими ножницами, перекрещенными, как те самые голубые ножи прожекторов, что мечутся над его головой по низкому и мрачному львовскому небу.

ЮЛЬКА СПАСАЕТ

Группа полицейских с овчарками на поводках, во главе с Каблаком, подбегает к воротам женского монастыря ордена сестер-василианок. Каблак изо всей силы колотит в дубовую монастырскую дверь рукояткой «вальтера».

Этот стук и визгливый, захлебывающийся лай собак будят монахинь.

То одна, то другая покидают постели, появляются у затянутых решетками окон, силятся услышать и разглядеть, что происходит перед монастырем.

За решеткой одного из окон освещаемое перебежками голубых прожекторов напряженное лицо Иванны.

Она вся ушла в слух.

Привратница разбудила игуменью.

Настоятельница открывает медный щиток глазка в двери, пробует увидеть лица тех, что рвутся столь поздней порой в ее обитель.

— Мать игуменья, откройте! То я—Каблак!—кричит в глазок сотник полиции, освещая для большего подтверждения своих слов собственное потное лицо лучом фонаря.

Вздрогнула Иванна. Еще ближе припала к решетке.

— Все одно—не пущу,—упрямится игуменья.—В такую пору—и до женского монастыря. Вы что, сказились? Я буду жаловаться оберштурмбанфюреру Дитцу.

— Мы не с обыском. Пустите!—настаивает Каблак.

— Бойтесь бога! Не пущу!—отказывает игуменья.

— Нам одна особа у вас нужна, всего лишь. Мы обыска робыть не будемо,—умоляет настоятельницу сотник.

— Кто вам нужен, ну?—резко спрашивает игуменья.

Каблак оглянулся на темный фасад здания, посмотрел на соседние кусты и, прислоняя губы к глазку, сообщил:

— Ставничая.

Но в тишине тревожной осенней ночи этот свистящий шепот был услышан наверху.

Колеблется игуменья. Но потом со скрежетом поворачивает в ржавом и певучем замке входной двери тяжелый ключ.

Полутемный монастырский коридор. Тень Иванны проскользнула к черному двору.

Спустя минуту появился в коридоре с поднятым пистолетом Каблак.

Бежит, поскрипывая деревянными ступеньками, на второй этаж.

Тем временем Иванна забирается по наклоненной груше на высокую монастырскую стену и соскальзывает на вытянутых руках на улицу.

Сливаясь в сутане с ночным мраком, неслышно мчится Иванна по улицам ночного Львова.

Пробирается в палисадник перед домиком, где живет Цимбалистая. Дробно стучит в окно. Распахиваются обе его половинки, и оттуда выглядывает заспанная Юлька.

— Кто то?

— Спасай, Юлька,—озираясь в темноту, шепчет Иванна...

Цимбалистая раздвигает вазоны и, протянув Иванне руку, втягивает ее в комнату.

При свете вспыхнувшей лампы Ставничая поспешно снимает сутану и надевает платье, некогда оставленное у Цимбалистой, постепенно превращаясь в ту самую Иванну, которую мы видели в начале фильма.

— Туда мне возврата нет,—говорит Иванна, приводя в порядок волнистые густые волосы.—Поеду до батька. Ты проводишь меня на вокзал и купишь билет...

— Ничего более умного не придумала?—возмутилась Юлька. Она дает знак говорить тихо и не будить хозяев.

— А что же мне делать?—Иванна повязывает голову платочком.

— Придумаем, — загадочно сказала Юлька.

В гостиной, залитой утренним светом ясного солнечного дня золотой львовской осени, Шептицкий принимает оберштурмбанфюрера Дитца.

На резном столике, разделяющем высокое кресло хозяина и мягкий стул гостя, высится оплетенная соломкой бутылка «Мартеля», а в маленьких чашечках дымится ароматный кофе.

— События нынешней ночи меня очень огорчили, господин оберштурмбанфюрер,—играя высокой коньячной рюмкой, говорит Шептицкий.—Наши цели едины, вы это прекрасно знаете. Для чего же надо поздним вторжением в женский монастырь создавать в народе плохое впечатление?

— Ваша эксцеленция,—сухо говорит Дитц,—действия сотника Каблака не были предварительно согласованы со мной.

— Тем более, я убежден, что девушка ни в чем не виновата. Она моя крестница...

— Мне очень горько разочаровывать вашу эксцеленцию,—учтиво говорит Дитц,—но в интересах дела я вынужден сделать это.—Он раскрывает портмоне и, достав оттуда обручальное кольцо, протягивает его митрополиту.—Скажите, вам знакомо это кольцо?

Шептицкий вертит кольцо в руках, читает надпись на внутренней его стороне и говорит с удивлением:

— Знакомо! Но каким образом оно попало к вам?

ПЕСНЯ ВО МРАКЕ

Большое просторное подземелье под собором святого Юра. Много, очень много подобных подземелий и тайников, соединенных лабиринтами, скрыто под господствующей над Львовом Святоюрской горой. Даже каноники и келари, по многу лет окружающие Шептицкого, не знают всех их. Быть может, поэтому, по странному стечению обстоятельств, именно здесь, под капитулой, в 1922 году собралась первая подпольная конференция Коммунистической партии Западной Украины, и ее делегаты, захваченные вследствие полицейской провокации, были осуждены на процессе, названном «Святоюрским».

Теперь в подземелье людно. Горят две карбидные лампы. Те же ящики с оружием и продуктами, которые сбрасывали в канализационные люки Голуб и Садаклий, заботливо расставлены под стенами. Вдоль стен свисают круглые ржавые кольца и цепи.

На соломе, брошенной прямо на пол, лежат раненые беглецы. Их перевязывают Юля и Иванна.

— Воды, сестрица,—протянул истощенный донельзя раненый.

— Потерпите немножко,—сказала Юля, прислушиваясь к визгу ручного сверла в соседнем отсеке.

Она забегает туда, и мы видим, что Банелин из последних сил, держа над головой в вытянутых руках ручную дрель, сверлит проходящую в каменной кладке чугунную трубу.

— Скоро, товарищи?—спрашивает Юлька.—Больные нас уже замучили...

— Давай-ка я посверлю,—сказал Бойко, отбирая у Банелина сверло. В его руках оно завертелось быстрее.

— А що як то газова труба,—приговаривает Бойко.—Задушимся все, як щуры, газом ни за цапову душу...

— Не бойся, Голуб знает тут каждую трубу, каждый угол,—говорит Банелин.—Тут у них во времена Польши подпольная типография стояла.

— А як же воны без воды обходились?

— Приносили, верно,—решает Банелин и, тихо обращаясь к Юльке, спрашивает:—Подружка-то ваша надежная?

— Будьте спокойны,—говорит Юля.

— Вода!—закричал Бойко.—Вода!

Он вырывает из трубы сверло, и оттуда чуть косо, искрясь в свете карбидных ламп, вырывается тонкий и сильный фонтанчик воды...

Все, кто в состоянии передвигаться, хватают ведра, пустые консервные банки, подставляют их навстречу фонтанчику.

Туннель, в котором клокочет Полтва. На доске, переброшенной через корыто канала, сидит с винтовкой Зубарь. К нему подходит Банелин.

— Воду открыли,—радостно сообщает он.—Идите попейте, я подежурю...

Весело горят примуса на полу подземелья, нагруженные ведрами и банками.

Когда Зубарь выныривает из темноты, Бойко деловито протягивает ему консервную банку, полную воды. Жадно пьет Зубарь. Капли воды стекают ему на грудь.

— Знатная вода! Уф!—говорит Зубарь.—Однако надо бурить еще.

— Хлопцы пошли сверлить в другом месте. Там ниже тоже труба проходит,— говорит Бойко.—Дело веселее пойдет!..

— А где Юля?—спросил Зубарь.

— Она у раненых,—сказал Бойко.

Тихая мелодия французской песенки доносится из подземного зала, где лежат на соломе раненые.

Зубарь пробирается туда на звуки музыки.

Шумят примуса на полу.

Около них сидит Эмиль Леже и, опершись спиной о ящик с продуктами, поет песенку о своем сыне...

Слушают его раненые, слушает капитан Журженко, осторожно массируя больную ногу.

Громко взял последний аккорд Леже, перевернул на лету гитарку и протягивает ее Иванне...

— Да я не умею, спасибо,—застеснялась Иванна.

— Умеет, умеет,—выдала подругу Юля.

— Спойте, Иванна,—говорит Журженко,—песня лучше лекарства.

— Я веселых песен не знаю,—отнекивается Ставничая.—Ну, да ладно, спою вам эту.

И, настроив гитару, Иванна запела:

Бувай здоров, коханий мій,
Мені пора в дорогу.
Осиплються квітки всіх мрій
Без тебе молодого.

Надія, мов вишневий квіт,
Розвіється з вітрами,
А я піду в далекий світ
Незнаними шляхами.

Дзвіночок дзвонить, «дзень-дзелень»,
Рушаю я в дорогу;
Не вчую більш твоїх пісень.
Не вчую ані слова.

Все нежнее смотрит на Иванну капитан Журженко.

І в глибину твоїх очей
Я більше вже не гляну,
Далеко від твоїх грудей
На чужині зів'яну...

Подпевает ей Цимбалистая:

В повітрі котяться дими,
Машини вже на шляху.
Прийди, мій милий, пригорни
І поцілуй без жаху...

Бо може вже не вернусь я,
Ти не вдавайся в тугу...
Бувай здоров, коханий мій,
Ти швидко найдеш другу...

— Хорошая песня!—мечтательно говорит Журженко.

— Какими-то шляхами мы выберемся отсюда. Вот вопрос!—протянул Зубарь.

— Нам бы раны зализать,—шутит Журженко.—А тогда либо в партизаны, либо на восток пробиваться...

— А товарища Садаклия все нет и нет,—с тревогой сказал Банелин.—Не стряслось бы чего. Постойте, кто-то, кажется, пришел!

Банелин, поднявшись, идет из подземелья в туннель, где караулит подходы к подземному госпиталю Бойко. Пришел радостный, оживленный Голуб и осматривает, присвечивая фонариком, как сверлят трубу двое.

— Что на воле, Панас Степанович?—осведомляется Банелин.

— На похоронах був,—говорит Голуб весело.—Поплакав трохи.

— Кого же хоронили?

— А тех полицаев, что подорвались в шестом бастионе на моих подарках.

— Нет, правда? Шутите небось?

— Какие могут быть шутки,—обиделся Голуб.—Знаешь, скольких ухайдакали?

— Полицая четыре?

— Бери выше! Девять! Зенон Верхола—помощник коменданта полиции «угас» вместе с ними. А катабасов, катабасов отпевать пришло на Лычаковку! Туча! Как воронье, слетелось. На одного убитого по три попа, не меньше. Сам архиепископ Слипый речь говорил...

— А чего архиепископу там делать?—удивился Банелин.

Голуб посмотрел на него умными стариковскими глазами и протянул:

— Сразу видно—молодо-зелено. Ты, наверное, Банелин, на своем веку там, в России, еще ни одного живого архиепископа не видел. А я-то их здесь насмотрелся. Разных. Для них это тоже потеря большая—одна ведь шайка-лейка. Недаром наша пословица говорит: «Полицай стреляет, а бог пули носит».

— Ну, а як той архиепископ у своей речи все объяснял? Кто позабивал их?—допытывается Бойко.

— Як объяснял?—говорит Голуб.—Каже: погибли самые лучшие, храбрые от рук жидов и коммунистов. На венке от митрополита так и написано. По городу объявления выклеены—«гончие листы»; кто укажет, где мы скрываемся,—сразу на руку получает пять литров водки, продукты разные и двадцать тысяч марок наличными...

— Дорого нас оценили!—смеется Банелин.

«РОТА ПРИСЯГИ»

Палаты митрополита на Святоюрской горе во Львове.

В общей прихожей одиноко читает газету «Львівські вісті» с траурными объявлениями в честь убитых полицаев отец Теодозий Ставничий.

Не чует он, что рядом, за стеной, в просторном зале собралась греко-католическая консистория Львовской митрополитальной капитулы.

...Заседают тут члены капитульной консистории самые достойные старейшины—почетные клирошане, архиепископы и епископы, канцлеры и хартофилакс, апостольский протонотарий митрат Кадочный и генеральный викарий военного сектора, лысоватый доктор богословия Василий Лаба, тот, что возглавил вербовку молодежи в дивизию СС «Галичина», напутствуя ее брать «безбожную Москву»...

Соборных клирошан-старейшин, священников Романа Лободича, Емельяна Горчинского, Стефана Рудя, Николая Хмильовского пополняют своим опытом и авторитетом двенадцать титулярных клирошан. Есть среди них канцлеры и шамбеляны, профессора духовной академии и протопресвитеры,—лучшие из лучших иерархи епархии, призванные строго, продолжая древние традиции инквизиции, бороться за чистоту веры и поведения священнослужителей...

— Пригласите отца Теодозия!—сказал келейнику архиепископ Йосиф Слипый, бравого вида иерарх с бородой, не менее окладистой, чем у митрополита.

Исчез на мгновенье келейник. В открытой двери появляется Ставничий.

Иезуитский парк во Львове. Уже совсем стемнело.

Вздыхая, отец Теодозий рассказывает высокому железнодорожнику:

— Вот здесь-то и наступил самый решительный момент в моей жизни. Когда меня вызвали на заседание консистории, я никак не мог связать тот вызов с судьбой дочери. Даже казалось вначале, что митрополит настолько благосклонен к моей особе, что хочет сделать меня одним из членов капитула... Но тут внезапно архиепископ, ведущий заседание, потребовал дать «роту присяги»... Простите, ведь вам совершенно незнаком этот церемониал, сохранившийся в нашей церкви еще со времен испанской инквизиции?

— Откуда же мне знать этот церемониал?—глухо роняет железнодорожник.

Действие снова переносится в палаты митрополита.

Взгляды всех сидящих в зале членов консистории сосредоточены теперь на стоящем у дверей в напряженном ожидании священнике Теодозии Ставничем.

Слышится за кадром продолжение его рассказа:

— Прежде чем быть допрошенным консисторией, любой священнослужитель обязан торжественно дать «роту присяги»...

Мы видим холодные и строгие лица членов капитулы. Аппарат панорамирует и вдруг фиксирует лицо сидящего в отдалении, за занавеской, в позе почетного наблюдателя неизвестного, в котором мы узнаем высокого худощавого «железнодорожника».

Мы еще не знаем, кто он, но можем предположить: либо папский легат, либо апостолический визитатор, прибывший сюда из конгрегации «сан-оффицио» и правомочный знать решительно все...

Поднимается архиепископ Йосиф Слипый. Поправляет бороду. Говорит, откашлявшись.

— Отец Теодозий...

Поморщился недовольно и глянул в открытое окно.

По площади проходят гитлеровцы.

Нарастающий стук немецкого военного барабана сменяется хриплым маршевым пением «Хорста Весселя».

— Закройте окна!—приказал архиепископ.

Поспешно закрывает окна рослый келейник.

— Отец Теодозий,—продолжает архиепископ,—перед началом судебного разбирательства извольте произнести «роту присяги»...

— Судебного?—протянул изумленный отец Теодозий.—Вы меня собираетесь судить... За что?

— Все будет зависеть от вашей искренности,—резко отчеканивает архиепископ.— Выполняйте установленный обряд...

Пошатываясь, ища взглядами сочувствия у сидящих с застывшими, каменными лицами участников религиозного трибунала, отец Теодозий растерянно подходит к аналою, на который возложено тяжелое евангелие, и, сотворив крестное знамение, глухим, дрожащим голосом бормочет:

— Я, иерей Теодозий Ставничий...

Ветер распахнул окно, и удаляющаяся дробь барабана опять ворвалась в зал. Келейник хотел было броситься к окну, но архиепископ Слипый недовольным движением руки остановил его порыв.

— Я, иерей Теодозий Ставничий,—продолжает после заминки священник,—присягаю господу всемогущему, в троице святой единому, что в разбираемом деле буду говорить чистую правду, ничего к ней не прибавляя и ничего не отнимая. Так помоги мне, боже и это святое евангелие...

Дробно стучит удаляющийся гитлеровский барабан.

Ставничий, наклонясь, целует евангелие, и его седые волосы падают на тисненный золотом переплет...

— Как вы думаете, отец Теодозий,—вкрадчиво спрашивает генеральный викарий доктор Лаба,—обязательны ли еще для нас последние напутствия святейшего отца о задачах католической акции?

— Конечно... обязательны...

— А что говорил нам всем святейший отец о «раздвоении совести»?—ласково допытывается генеральный викарий.

— Святейший отец предостерегал нас... против таких явлений, когда бывают люди с одной совестью для личной жизни... и с другой совестью в публичных выступлениях...

— Подобные явления возможны в нашей пастырской среде?—перебивает Слипый.

Теряясь в догадках, все еще не понимая, к чему ведет допрос, отец Теодозий протянул неуверенно:

— Возможны... но нежелательны...

— Не могли бы вы привести точные примеры таких нежелательных явлений из жизни собственного деканата,—просит доктор Лаба.

— Простите?

Повышая голос, архиепископ Слипый резко спрашивает:

— Где ваша дочь, отец Теодозий?

Отпрянул от аналоя Ставничий. Испуганным голосом сказал:

—Я не знаю точно... Я получил от нее письмо...

— Что она пишет? Только говорите правду!

Потухающим голосом Ставничий продолжает:

— Она пишет... Однако несколько загадочно... что находится у хороших людей... Просит не беспокоиться о ее судьбе...

— Ясно всем?—обводя взглядом присутствующих, торжествующе сказал Слипый.— Что я говорил?..

— Ваше преосвященство... Объясните, бога ради,—взмолился Ставничий.

— Вы должны нам объяснить... Вы... Понимаете?—закричал Слипый.—Можете идти...

Когда совершенно подавленный неизвестностью отец Теодозий вышел в общую прихожую, келейник шепнул ему что-то на ухо...

...Они беседуют наедине в гостиной митрополита за плотными атласными шторами, перехватывающими каждый звук, долетающий до капитулы с улицы. В уютной тишине гостиной голос митрополита звучит особенно ласково, задушевно.

— Отец Теодозий! Принимая деканат, вы дали мне лично обещание в послушании и верности и высказали безусловную готовность сообщать все сведения о ереси, которая заползет в души ваших прихожан. Вы помните?

— Помню, ваша эксцеленция,—опустив голову, соглашается Ставничий.

— Почему же о схизме, что свила себе гнездо в вашей собственной семье, я узнаю окольными путями? Почему вы, старый солдат армии христовой, почти мой ровесник, не пришли ко мне своевременно и не покаялись? Что, разве я к вам плохо относился?

— Господи!..—поспешно возражает Ставничий.

— Вы понимаете, какую тень бросает вся эта печальная история на вас, на меня— ее крестного отца, на всю церковь?

— Но я ведь не знал, что она убежала оттуда, ваша эксцеленция!—пытается оправдаться священник.

— Дело не столько в ее побеге, сколько в том, где она сейчас находится. И вы, ее отец, обязаны—Христом-богом заклинаю вас!—обязаны вызволить ее из плена этих «хороших людей». Это же позор! Вы понимаете — позор! Дочь такого уважаемого священника, моя крестница... О боже!.. Роману Герете я уже послал вызов на фронт...

— Спасибо, ваша эксцеленция...

— Вы говорите—«спасибо». А сознаете ли вы, что мне гораздо бы легче было наложить на вас суспензу—лишить вас сана...

— Конечно, сознаю. Ваша доброта...

Митрополит прерывает Ставничего:

— Если вы понимаете мою доброту, то сделаете то, что я вас прошу.

— С ней ничего дурного не станется, ваша эксцеленция?

— Именно от этого дурного я и хочу предостеречь ее, пока не поздно...

— Как же мне поступать дальше? Я совершенно теряюсь, ваша эксцеленция.

— Давайте подумаем вместе!—промолвил Шептицкий, постукивая толстым пальцем по инкрустированной поверхности резного столика...

ПОД ЗЕМЛЕЙ СВЕТЛЕЕ

Подземелье. Спят на соломе раненые. Журженко поправляет перевязку, которую ему только что закончила делать Ставничая, и говорит проникновенно:

— Спасибо, Иванна. Добрая душа у вас...

— Обычная, христианская душа,—встряхнув волосами, сказала Иванна.

— Неужели без этого прилагательного человек не может попросту быть добр?

— Я давно хотела спросить вас, Иван Тихонович, отчего вы так не любите нашего бога?

— Хотите начистоту? «Не любите»—не то слово!

— Ну за что же?..

— Я отрицаю вашего Христа, Иванна, потому, что он учит людей безвольно покоряться злу. Да не только Христос, любой бог, всякий кумир, который, подобно удаву, замораживает волю человека, принуждает его цепенеть перед своим мнимым величием и таинственной значительностью... Вы же сами слушали вчера рассказ Садаклия. Что происходит сейчас там, наверху, где господствует ваш добрый, всевидящий, облегчающий людские страдания бог? Десяток полицаев подвозят к открытым могилам тысячи людей. Верующих в бога людей! Их заставляют раздеться и лечь ничком на теплые еще тела застреленных предшественников. И они ложатся. Без ропота. Без сопротивления.

Прерывает его Зубарь:

— Смирного волка и телята лижут!

— Да! Правильно!—согласился Журженко, продолжая.—И десяток полицаев расстреливают их сверху, в упор, безвольных. Почему же они не сопротивляются? Они уповают на бога! А бог учит—всякая власть от него, и ей надо слепо повиноваться. Разве могли бы гитлеровцы уничтожить безнаказанно миллионы людей, если бы люди верили не в бога, а прежде всего в свои собственные силы, в себя, в свою гордость человеческую? Никогда! А это именно бог подвел их к могиле вялыми, напуганными, уже безразличными ко всему. Скажите, кто воспитал в людях эту тупую покорность? Религия! Давний и верный слуга всех угнетателей...

— А на пряжечках-то у эсэсаков написано: «Готт мит унс!» —приподнявшись на локте, заметил Зубарь.—Вот и разберитесь—кому же служит ваш хваленый бог?

Чье-то приближающееся причитание, громкие возгласы обрывают беседу и заставляют насторожиться задумчивую, размышляющую Иванну.

В подземелье вбегает Цимбалистая. Никогда еще мы не видели ее такой.

— Боже, боже, шо там робится!—восклицает она, оглядывая лежащих заплаканными глазами.—Жах! Тут у нас, под землей, света куда больше, чем наверху...

— Что такое, Юлька?—прерывает ее Иванна.

— Людей там снова жгут. Живьем. Она начинает плакать.

— Успокойся, Юля,—подсаживается к ней Зубарь.—Все мы им припомним. Все.

Заплаканными глазами Юлька увидела Эмиля Леже и, приходя в себя, говорит:

— Держите письмо, Эмиль...

Порывшись в корзинке, она достала письмо и пакет.

— Там чистое белье. Все допытывалась жинка: где да где? В лесу, говорю. «Я поеду туда!» То далеко, говорю. Аж за Бродами. Поверила.

— Мерси, мадемуазель Юлия,—говорит Леже.—Гран мерси. — Он целует руку Цимбалистой, вызывая заметное неудовольствие Зубаря.

— И для тебя письмо есть,—кивает в сторону Иванны Юля.

— От кого?

— Тато твой был у меня. Я тоже не призналась. А как же иначе. Не знаю, говорю, где она. Понятия не имею. Он письмо написал. Ну хорошо, говорю, пусть лежит на всякий случай. Авось объявится!

— Тато в городе. Боже!—встревожена Иванна.—Давай письмо!

— И будет еще долго в городе. Глаза лечить приехал. Держи...

Нервными движениями Иванна разрывает конверт и, поднеся листочек к свету карбидной лампы, быстро читает. Погодя говорит:

— Бедный татусь...—Слезы появляются на глазах Иванны.

— Ему что-нибудь угрожает?—осторожно спросил Журженко.

— Да вот послушайте,—говорит Иванна, утирая слезы,—что он пишет. У меня от вас теперь секретов нет...—Приблизив листочек к глазам, она читает, то и дело запинаясь, сдерживая рыдания: «Люба моя донечка! Где ты—я не знаю, но очень тоскую по тебе и хочу верить, что ты у хороших людей. Возможно, через несколько дней я лягу на операцию... Как бы мне хотелось перед этим повидать тебя, прижать к сердцу твою родную головку. Ты ведь одна-единственная осталась у меня! Я живу в пятой келье монастыря студитов в Кривчицах. Там совершенно безопасно, если ты захочешь увидеть меня без чужих глаз. Приходи, моя донечка. Жду. Твой татусь...».

Иезуитский парк во Львове. Сдерживая рыдания, кашляя, Теодозий Ставничий продолжает рассказывать худощавому железнодорожнику:

— Я могу теперь признаться вам, что содержание письма мне было подсказано Шептицким. Мог ли я не верить ему, моему иерарху, князю нашей церкви?

Подземелье. Общее молчание. Складывает письмо Иванна.

— Трудное дело,—покачал головой Зубарь.—Очень трудное. А что, если это ловушка?..

— Вы не знаете моего отца!—тряхнув волосами, резко бросила Иванна.—Он никогда не пошел бы на такую подлость! Никогда!

— Жаль, нет Садаклия. Он бы разобрался!—говорит Зубарь.

— Батько очень плохо выглядит, — тихо сказала Юля.—Плакал...

— Я пойду до него!—сразу решает Иванна.

— Погодите, Иванна, — советует Журженко.

— Ничего мне не сделается. Околицами доберусь туда, через Погулянку, Чертовскую скалу...

— Не надо! Нельзя!—настаивает Журженко.

— Почему это—нельзя? Я добровольно пришла к вам, добровольно могу и выйти!—говорит Иванна.

— А я не разрешаю вам!—говорит Журженко, вставая и опираясь на палку.

— Не разрешаете?—возмутилась Иванна.—Тогда...

И она вырывается из подземелья в туннель.

Прихрамывая, бежит за ней Журженко.

— Иванна!—кричит он.—Иванна!

Крик его прокатывается далеким эхом по туннелю.

— Ну, что вы хотите?—доносится из темноты голос Иванны.

Присвечивая фонариком, осторожно движется вдоль скользкой стены подземного коридора капитан Журженко. Подошел к Иванне, осветил на мгновенье ее решительное, волевое лицо и опустил фонарик вниз. Засеребрилось, заплясало на проплывающей воде канала круглое пятнышко яркого света.

— Не надо!—уговаривает Журженко, взяв Иванну за руку.

— Я знаю: вы мне не доверяете и боитесь, что я приведу сюда немцев!

— Если бы я вас не любил, тогда, быть может, ваши подозрения имели основания,— говорит, криво улыбнувшись, капитан.—К сожалению, любовь и недоверие не могут уживаться рядом...

— Любовь!.. Что вы сказали?—смущенно протянула Иванна.

— Вы дороги мне очень!.. Не ходите... Иванна... Родная...—тихо сказал Журженко и потянулся к Иванне, как бы желая ее поцеловать, но тут же отшатнулся.

Вдали, постепенно увеличиваясь, показывается свет фонарика. Кто-то идет к подземелью...

...Из темного прохода появляется Голуб. В руках у него девочка лет пяти. Платье ее мокрое. Видны ссадины на головке.

— Ось, маєте ще одну квартирантку!—мрачно говорит Голуб, заходя в подземный госпиталь и укладывая девочку на солому.

Все окружают девочку. Испуганными карими глазенками, онемев от страха, как завороженная глядит девочка на яркий свет карбидной лампы, на шипящие подле примуса.

— Откуда дытына, дядько Панас?—спрашивает Бойко.

— На Замарстынове гитлеровцы людей опять мордуют,—мрачно бормочет Голуб.— Акция!.. С утра... Ну, должно быть, кое-кто по люкам до каналу спустился... Спасаться... А полиция—накрыла. Я иду каналом, вижу—люди побитые лежат... Насмерть... А чуть дальше, в воде, пищит что-то... Присветил, вижу—оце бидацтво. Уже захлебывается...

— Как зовут тебя, милая?—присев на колени, спрашивает Иванна.

Молчит девочка.

Прижимает ее к своей груди, покачивает, снова спрашивает:

— Ну, как зовут, ты что—немая?

Должно быть, девочка почуяла давно забытую от ужасов гетто материнскую ласку, и зажглись, блеснули светом надежды на лучшее ее глазенки.

Звенящим голоском отвечает девочка:

— Фаина!

— Дывысь, яке ладне имя,—оживился Голуб, принимая ревниво свою находку от Ставничей.—А я зараз буду твий крестный батько и тоби писеньку заспиваю. Хочешь писеньку?

— Хочу!—отозвалась Фаина.

Глухим, добродушным старческим голосом, полуречитативом напевает Голуб:

Ходить сон біля вікон,
А дрімота—біля плота...
І питає сон дрімоти:
Де ж ми будем ночувати...
Де хатинка є низенька...
Де дитинка є маленька...

Тихонько подыгрывает на гитарке Эмиль. Вдруг резко провел по струнам и сказал:

— Знай что... Нехай мадемуазель Юлия отведет Фаину мой жена... У нас садик есть... Мой Франсуа расти—играть вместе.

— Це не дило, Эмиль,—говорит Голуб.—Тут впотьмах она, конечно, долго не проживет. Молоко нужно. Воздух... Ну, всякий там гоголь-моголь... Но и у твоей

жены опасно, она ж под подозрением. Станут присипываться, а оно—малое, разболтать может...

— Дядько Панас, а знаете что, я пиду до батька и попрошу его, чтобы он Фаину до нашего местечка переправил,—загорелась Иванна.—Там спокойно.

— Чого це ти пидеш до батька?—настороженно спрашивает Голуб.

— Панас Степанович,—сказал Журженко,—когда придет Садаклий?

— Мени з дытыною замакитрилось, и я забыл вам самую главную новость сказать, — оживился Голуб.—В штабе народной гвардии получили шифровку. Москва послала на Ровенщину партизанский отряд. Он выбросился в Цуманских лесах. Так ось Садаклий и поехал на связь с отрядом... Добра новына, що? Я теперь за него остался...

Окруженная лощинами и полями, стоит и поныне во Львове, за пригородным селением Кривчицы, за холмами пустынного овражистого Кайзервальда, маленькая, деревянная, причудливой бойковской архитектуры церквушка, окруженная деревянным забором. Церквушку перевезли некогда сюда, под Львов, с Карпат по личному приказу митрополита Шептицкого. А мимо забора, ограждающего погост, тянется к подворью мужского монастыря ордена студитов проселочная дорога.

Приближаются по дороге к монастырю Иванна вместе с Фаиной. Ведет Ставничая девочку за ручку, и та осторожно перепрыгивает через лужи.

Близок уже монастырь, где ждет свою дочь отец Теодозий, как вдруг из-за ограды погоста выскакивает засада «черных круков»—полицаев в черных мундирах.

Держа пистолет в руке, приближается к Иванне Дмитро Каблак и говорит:

— Цилую руци, панна Иванна. Уже з дитинкою, так? Быстренько...

Полное ужаса лицо Иванны...

НА ЛОНЦКОГО

Следственная комната—«динстциммер» во львовском гестапо на улице Лонцкого. За столом, в мягком кресле удобно развалился, попыхивая сигарой, Альфред Дитц.

На столе—телефоны. Поодаль, на закрытом бюро лежит его фуражка с высокой тульей.

Дитц пока ведет себя как посторонний наблюдатель и не вмешивается в очную ставку между женихом и невестой.

Правда, они, стоящие поодаль друг против друга, отнюдь не в равном положении. Истерзанная пытками, ночными допросами, Иванна едва стоит на ногах. Руки ее закованы. Позади—два молчаливых эсэсовца, готовых выполнить любое приказание Дитца.

Хорошо пригнана к сухощавой, спортивной фигуре Романа Гереты гитлеровская униформа военного капеллана, она весьма к лицу молодому богослову. Он силится сдерживать себя, быть дисциплинированным, как и подобает вести себя человеку в военном мундире, да еще в присутствии высшего офицера, но нет-нет да и прорвется волнение в разговоре Романа.

Горячо бросает ему в лицо Иванна:

— Думаете, не знаю, кто подговорил Каблака отказать мне в приеме в университет?

Бледнеет Роман. Сдерживая себя, говорит твердо:

— Да. Я сделал это, но только для вашего блага. Не пристало невесте будущего священнослужителя учиться в советском безбожном университете.

— А где он, ваш университет?—восклицает Иванна и кивает на Дитца —Они вам его открыли?

— Образумьтесь, Иванна,—просит Герета.

— Ой, какой из вас лицемер... Да вы счастье мое украли... Мечту мою украли... Вы Иуда...

Пошатнулся, как от удара, съежился Герета. Не ждал он такого от любимой невесты.

— Именем бога, заклинаю вас...

— Какого бога?—взрывается Иванна.—Который привел на Украину таких вот палачей? Что вы машете мне. Да они сами не скрывают этого. Гляньте,—закованными руками указывает Иванна на фуражку Дитца с высокой тульей. На околыше ее изображение черепа и перекрещенных костей.—Вот что несут они народу. Смерть! А я люблю жизнь и никогда не предам тех, кто за жизнь борется...

Тут Дитц не удерживается. Он вскакивает и, изо всей силы ударяя ладонью по столу, кричит:

— Ну, хватит! Последний раз спрашиваю, где скрываются пленные, которым вы помогли бежать?..

— Сознайся, Иванна... Умоляю...—шепчет Герета.

— Молчите хоть вы... святоюрская крыса!—с нескрываемым презрением бросает в лицо жениху Иванна.

ЛЕСТНИЦЫ ЛЬВОВА

...Черная закрытая машина, завывая полицейской сиреной, на бешеной скорости подкатывает по пустынной улице к зданию бывшего университета Ивана Франко.

...Все те же аллегорические изображения Вислы, Днестра и Галичины венчают портал здания, но нет уже подле университета той веселой, смеющейся молодежи, которую видели мы в начале фильма: лишь два эсэсовца—часовые в касках—застыли с автоматами на груди у входа, лениво полощется над ними огромный флаг с паучьей свастикой, и новая, готической вязью заполненная вывеска «Зондергерихт дистрикт Галициен» («Особый суд провинции Галиция») появилась на фронтоне портала.

По углам университета с уродливой назойливостью выпирают прилепившиеся к серому фасаду, как ласточкины гнезда, бетонные бойницы с глазками для пулеметов.

Со скрежетом тормозит машина.

Выскакивают из заднего отделения два дюжих гестаповца и выволакивают из машины вместе с другими обреченными простоволосую Иванну.

Расшитая крестиком гуцульская ее блузка изодрана. Щеки девушки запали. Руки ее в кандалах.

Она несет их перед собой.

Голова Иванны гордо откинута назад. Запекшиеся губы закушены. Последними усилиями старается она не выдать своего подлинного состояния, но в прекрасных глубоких глазах девушки, что светятся под черными раскрылиями бровей, большая решимость уже заслонена поволокой предсмертной тоски.

...Так шагает Иванна среди других непокоренных дорогой смерти, подталкиваемая двумя охранниками, по той же самой широкой каменной лестнице, по которой некогда бежала навстречу своему украденному счастью...

Другая львовская лестница. Она подымается в гору. Ее окаймляют высокие березы, серостволые буки. Ходит по городу предание, что когда-то магнаты казнили на этой горе, называемой зачастую и поныне «Гурой страцення», или «Горой казни», пленных гайдамаков, участников знаменитой «колиивщины». Австрийские жандармы уничтожали здесь захваченных польских повстанцев, а теперь тут по приказу западных «культуртрегеров» из гестапо подняты черные виселицы нового, двадцатого века.

Медленно, тяжело дыша, поднимается узкой лестницей на историческую гору измученный поисками дочери Теодозий Ставничий.

Невдомек еще старику, что там, на вершине горы, за кольцом молчаливых зевак, окруживших на почтительном расстоянии шесть черных виселиц, найдет он свою единственную дочь...

Четыре эсэсовца, стоя на широко раздвинутых ногах, бережно стерегут выставленных для устрашения живых повешенных людей. Автоматы у эсэсовцев взяты на изготовку.

На одной из виселиц, шевелимая ветром, болтается трехъязычная надпись:

«Эти лица выступали против райха, участвовали в запрещенных организациях и казнены по моему приказу.

СС бригаденфюрер и генерал-майор полиции КАЦМАН»

...Вот, потихоньку расталкивая зевак, приближается старик к виселицам.

Видит хорошо начищенные сапоги первого охранника.

Камера подымается выше, и в кадр попадает пряжка пояса, туго обтягивающего живот эсэсовца.

На пряжке полукругом надпись: «Готт мит унс!»

Исчезают готические буквы, заменяются понятным всем текстом: «С нами бог!»

Смотрит выше отец Теодозий и вдруг опознает мертвое тело своей единственной дочери. Уста ее залеплены гипсовым кляпом. Так во Львове заливали гестаповцы быстро стынущим гипсом рты своим жертвам, чтобы добиться от них безусловного молчания.

— Иванна!—раздался на «Горе казни» сдавленный старческий крик отца Теодозия.

Протянув руки, он бросается к ногам дочери, но жесткий окрик: «Цурюк!»— и удар прикладом автомата отбрасывает в сторону отца Теодозия.

Он падает на колени.

Снова в поле его зрения попадает надпись: «Готт мит унс!» Она мелькает перед глазами, завивается в круг, подобно спицам быстро мчащегося колеса.

Еще дальше отбрасывает охранник Ставничего.

Он пошатывается. Его участливо поддерживает уже, видимо, давно стоящий здесь и свыкшийся со своим горем пожилой мужчина.

Мы узнаем в нем того самого прохожего, который однажды столь иронически показывал Иванне дорогу к университету. Давно уже сошел с этого человека внешний лоск. Пальто истрепано.

Большое несчастье запечалелось в его глазах. Он осторожно наклоняется к священнику и говорит ему по-польски:

— Пане дрогий. Я бардзо розумем несченсце пана. То, напевно пана цурка? Так? Видзи пан! А то, обок, муй сынэк. Сташек. Студент права университету Ивана Франки. Поки мы, поляцы, тут з украинцами вальчили ото, до кого муси належаць Львув,— пшишли отэ збири и вымордовали наших власных децей...*

Палаты митрополита. Шептицкий рассержен и взволнован. Впервые мы видим его в состоянии душевного беспокойства. Он говорит сидящему рядом адмиралу Вильгельму Канарису:

— Когда я согласился помочь господину Дитцу, я руководствовался нашими общими целями — борьбой с коммунизмом. Разве вам неизвестно, что еще в 1936 году, когда народный фронт мог поглотить целые страны, я одним из первых выступил против него? Мою «Осторогу против коммунизма» читали во всех церквах Галичины с амвонов. Я убеждал верующих не слушать коммунистов, которые пугают людей фашизмом! Почему же господин Дитц не захотел внять моим советам сейчас и не сделал все так, чтобы не бросить тень на меня и церковь? Почему нельзя было увезти эту строптивую девчонку куда-либо подальше? Кому понадобилось казнить ее прилюдно, здесь же, во Львове? Ведь это глупо, поймите, в высшей степени глупо! Надо работать тонко, а не будоражить народ!

— Да, в наше время надо работать очень тонко,—постукивая длинными холеными пальцами по спинке дивана, соглашается адмирал Канарис.

И, как бы ободренный его согласием, Шептицкий говорит, показывая рукой на пол:

— Двумя этажами ниже, в подвалах капитулы, я прячу от вас нескольких именитых, достойных евреев города. Прячу с полным сознанием ответственности и прошу немецкие власти не мешать мне делать это. Почему я решился на такой шаг? При малейшем изменении политической ситуации они—мои евреи—охотно подтвердят, что я, митрополит Андрей Шептицкий и князь греко-католической церкви, был добр к инаковерцам. Такое никогда не забывается! Они расскажут тысячам, что я поил и кормил их в тот момент, когда вы уничтожали сотни тысяч евреев. А все это, суммум суммарум, укрепит еще больше авторитет мой и церкви с ее справедливостью и благородством в глазах населения. Для чего же в данном случае с Иванной Ставничей надо было портить все и действовать так топорно, по-фельдфебельски?..

— Не знаю, не знаю!—цедит сквозь зубы Канарис.—Подобные вопросы входят в компетенцию рейхсфюрера СС Гиммлера, а я, как вам известно, являюсь шефом германской военной разведки и от ее имени посетил вашу эксцеленцию, чтобы установить общие контакты...

Холодеют, становятся стальными, отчужденными умные, глубокие глаза митрополита. Понимает он, что совершенно напрасно открыл душу одному из самых приближенных людей Гитлера, который намеренно ограничивает круг своего мышления размерами узких служебных перегородок. И, негодуя оттого, что собеседник оказался столь неучтив, Шептицкий говорит:

— Что нужно вам от меня?

Вильгельм Канарис встал и прислушался.

---

* Пане дорогой. Я очень хорошо понимаю ваше несчастье. Это, наверное, дочка пана? Да? Видите. А это, рядом, мой сын. Сташек. Студент юридического факультета университета Ивана Франко. Пока мы, поляки, тут с украинцами боролись, кому должен принадлежать Львов, пришли вот эти бандиты и уничтожили наших собственных детей...

Далекая орудийная канонада.

— Я говорю с вами не только как шеф немецкой разведки, но и от имени верховного командования. Помогите авторитетом вашей церкви ускорить вербовку пополнений в дивизию СС «Галичина».

— Сейчас? Когда Советы стоят под Бродами? Посылать на танки цвет украинской молодежи? Ведь это же самоубийство!

— Ваша эксцеленция!—терпеливо говорит Канарис.—Будьте последовательны: а разве не было самоубийством с вашей стороны освящать вербовку волонтеров в дивизию СС «Галичина» уже после нашего поражения под Сталинградом? Кто, как не вы и другие лидеры украинского национализма, просили неоднократно фюрера разрешить формирование воинского соединения из украинцев? Мы разрешили. Теперь давайте помогайте. Вы были в молодости австрийским офицером. Потом вас стали звать генералом армии христовой. Уж кто-кто, а вы понимаете—армия без резервов существовать не может.

Опять врывается в гостиную гул орудийной канонады. Звонит звоночек в дряблой руке митрополита. Как всегда неслышно, возникает на пороге ловкий келейник.

— Закройте окна, Арсений!—требует митрополит.

Келейник, выполнив просимое, исчезает, и в наступившей тишине слышится глухой голос Шептицкого:

— Но я боюсь, что наши проповеди теперь помогут мало.

— А в проповедях надо пугать народ большевиками!—жестко и властно, тоном приказа говорит Канарис.—Надо внушать мысль, что Советы жестоко расправятся с интеллигенцией и всеми, кто помогал нам. Это нужно еще и на тот случай, если нам придется временно оставить эти земли. Пусть тогда все до единого специалисты и люди физического труда уезжают с нами. А молодежь — в леса! В бандеровские отряды. Если мы уйдем на время отсюда, нам нужна будет на тылах советских войск ваша сильная пятая колонна!

— Вы серьезно думаете о возвращении сюда? — пытливо заглядывая в глаза Канарису, спросил Шептицкий.

— В борьбе с коммунизмом у Германии могут оказаться такие партнеры, о которых ваша эксцеленция сейчас и не подозревает. И поэтому все подчиненные вам священники должны оставаться на своем месте при большевиках... Ну... в крайнем случае... пожертвуете на их советский Красный Крест каких-нибудь сто-двести тысяч... А сейчас— две задачи: вербовка в дивизию «Галичина» и внушение страха перед большевиками...

И еще одна львовская лестница, ведущая на крыльцо собора святого Юра.

У подножия ее дежурят нищие. Протягивают руки за подаянием. Тут же торгуют молитвенниками, четками—«ружанцами», олеографиями, изображениями святых—патронов униатской церкви. Богомольные старушки возлагают цветы к ногам каменного святого, который стоит, полупреклонив колени, в нише под отвесной стеной, служащей опорой для двух каменных лестниц, сбегающих из храма.

Видно, только что окончилось богослужение, и молящиеся валом повалили из храма по лестницам вниз, во двор

Расталкивая их, бежит навстречу людскому потоку Теодозий Ставничий. Он потерял шляпу. Волосы его развевает ветер. Пыльник расстегнут...

Прихожане с удивлением оглядывают полубезумного старика, расступаются, дают ему дорогу.

Отстраняя богомольцев, навстречу Ставничему сбегает митрат Кадочный.

Увидел отца Теодозия и недовольно заметил:

— Отчего вы не были на торжественном молебствии, отец Теодозий? Отказываться от такой чести крайне неразумно. Мы молились сообща, все пастыри, о ниспослании победы немецкому оружию, а вы... Митрополит будет очень недоволен.

— Где митрополит?—закричал отец Теодозий.

— У его эксцеленции почетные гости. Сам адмирал Канарис приехал из Берлина, чтобы навестить его эксцеленцию. Видите?—Кадочный указывает на прижавшийся к стене капитулы длинный синий «хорх» с нацистским флажком на сияющем радиаторе.

Лениво опирается о кузов лимузина военный шофер. Он работает зубочисткой и с любопытством разглядывает богомольцев, все больше и больше заполняющих подворье капитулы.

И на поясе шофера надпись: «Готт мит унс!»...

Морщины напряженного, страшного раздумья пробегают по лбу Ставничего.

Он отталкивает Кадочного, взбегает выше и, опираясь ладонями о каменные перила балюстрады, путающимся голосом кричит:

— Люди!.. Слушайте меня... Я тоже учил вас заповеди «Не убий»!.. Я учил вас смирению и добру. Они, мои иерархи, убили мою дочь... Они подло предали ее... Единственную дочь... Вы слышите, как пахнет горелым? Это сжигают за Лычаковым ваших близких... Их тоже убили те, кто пришел сюда с надписью на поясах: «Готт мит унс!»... Люди...

— Боже... Он сошел с ума!—восклицает в ужасе, закрывая лицо руками, Кадочный. Но тотчас же оглянулся и, увидев подбегающего келейника, крикнул:

— Звонаря!.. Глушить!..

— ...Вам говорили здесь о крови Иисуса Христа,—продолжает Ставничий.—А тот, кто пролил кровь ваших братьев и сестер, пирует сейчас с митрополитом. Вон его машина... Смотрите...

Поворачиваются взгляды всех богомольцев к синему лимузину.

Испуганный шофер, расстегивая кобуру пистолета, бросается в кабину машины. Быстро, кошкой, взбегает по крутой зигзагообразной лестнице келейник к древнему колоколу «Дмитру».

Отстраняя Ставничего, закричал исступленно митрат Кадочный:

— Братья во Христе... Не слушайте... Разум его помутился...

— Уйди!..—кричит с ненавистью Ставничий.—Такой же, как и все,—иезуит... Святоюрские крысы...

Гулкий, надтреснутый звон очень древнего колокола заглушает крик отца Теодозия. Вмешиваются, идут на подмогу колокола поменьше...

На звуковом фоне перезвона не слышно больше ни одного слова старика Теодозия. Видно лишь только, что у него, как у рыбы, выброшенной штормом на сушу, беззвучно раскрывается рот...

Два крепких, розовощеких дьякона вместе с митратом Кадочным хватают Ставничего под руки. Священник отбивается. Они волокут его вниз. Отец Теодозий пытается вырваться, но это ему не удается...

Тихо шелестят глянцевитой листвой серостволые буки и дубки на близкой ко Львову возвышенности, издавна называемой Чертовской скалой.

Здесь, на краю живописной лужайки, откуда открывается прекрасный вид окрест на пригородные села и поля, навалены природой большие глыбы бесформенных скал. Высится на одной из них деревянный крест. В обманчивой тишине солнечного ясного дня слышатся птичьи голоса. Так радостно и светло вокруг, что, если бы привезти сюда издалека человека неосведомленного, никогда бы в жизни он не поверил, что где-то рядом, вон на тех холмах Расточья, что маячат западнее скалы, живет тревожной жизнью оккупированный, окровавленный Львов. Трудно было бы поверить, сидя здесь, в отчуждении от городской жизни, что густой черный дым, стелющийся совсем близко, у истоков Лычаковской улицы,—это последний след сжигаемых на кострах гестаповцами мирных жителей израненного города.

...И когда по узенькой тропиночке, раздвигая кусты, выходит на лужайку, прихрамывая, с портфелем в руках Журженко, ничто вначале не меняет общего спокойствия окружающей его природы. Но вот Журженко прислушался к птичьим голосам, сложил ладони лодочкой у рта и, подражая пению иволги, подал условный сигнал. Один, другой, третий. Хорошо подражает пению крикливой птицы капитан Журженко! Так и кажется, что вслед за гортанным криком выпорхнет она в ответ на призыв из густой листвы деревьев под скалой и, завидя незнакомца, подражающего звукам ее голоса, метнется в сторону, ныряя в прозрачном мареве солнечного дня, ослепительно-желтая обитательница этого леса.

Слушает Журженко, и лицо его настораживается, когда снизу доносится ответный сигнал: «чи-ч-чи»—и оттуда, раздвигая листву, выходит Зубарь вместе с Банелиным и командиром партизанского «маяка» Скворцовым, невысокого роста, седым человеком, у которого проглядывает из-под пиджака вышитая украинская сорочка.

— От полковника,—поясняет Банелин.—Знакомьтесь...

Мы видим их сидящими под Чертовской скалой. На коленях у Скворцова расстелена карта. Показывая населенный пункт, он говорит:

— Здесь мои хлопцы встретят. Ну, а если бы что случилось—тут, подальше, на перекрестке дороги в Коростовичи, старая липа. Это будет наш «мертвый пункт». Под камнем, что у ее основания, в консервной баночке инструкции.

— Да, но часть людей я бы вывел еще сегодня, засветло, пока не разошлись богомольцы,—говорит Журженко.—Ночью, после «полицейского часа», будет куда труднее.

— Решайте сами. Судя по обстановке,—говорит Скворцов.—Но половина должна остаться в городе. Садовник Максимышин свяжет вас с «Народной гвардией имени Ивана Франко», и вы во Львове принесете куда больше пользы, чем у нас в лесу. Отряд-то на запад двигается...

— Ко вторнику списки лиц, сотрудничавших с гитлеровцами, мы закончим,—докладывает Журженко.—Правда, всех занести не удастся.

— Полковник понимает, что всех учесть нельзя,—согласился Скворцов,—но хотя бы основную сволочь. С квартирными адресами.

— Основная будет в ажуре,—обещает Журженко.

— А план минирования Львова?—напомнил Банелин.

— Этим Голуб занимается, —сказал Журженко.

— Чего же он запаздывает, Голуб?—поглядывая на часы и свертывая карту, забеспокоился Скворцов.

— Сюда, на гору, старому залезть не так-то просто,—сказал Журженко.—Он, пока в наши катакомбы под святым Юром доберется, и то захекается…

— Только глядите, хлопцы,— Скворцов показывает на портфель,—листовки поблизости собора не расклеивать. Подальше лучше. А то, неровен час, можете засветить такое выгодное убежище…

— А я как раз хотел просить вас состряпать в отряде листовку про дела митрополита и его катабасов,—сказал Журженко.—Мы, скрываясь на той горе, о таком доведались…

— Не надо,—сказал Скворцов.—Трогать их не надо, а то вой поднимут: коммунисты, мол, и евреи на них нападают. Таково и мнение полковника. Они и без наших листовок себя разоблачили перед народом как слуги оккупантов. Они уверовали в победу Гитлера и раскрылись перед народом как его верные слуги навсегда. И придет час…

Шум в кустах заставляет Скворцова насторожиться. Из-под скалы, потный и расстроенный, появляется Голуб. Он видит пришедших на встречу подпольщиков, из последних сил бросается к ним и роняет:

— Беда, хлопцы! Схватили Иванну…

— Иванну?—бледнея, воскликнул Журженко.—Не может быть!..

— Я бы сам хотел, чтобы это не могло быть,—печально сказал Голуб, усаживаясь на траву.

То же, все еще заполненное богомольцами подворье собора святого Юра. Пробирается среди богомольцев, нищих и монашек, опираясь на палку, переодетый в штатское Журженко. Под мышкой у него пакет.

Его замечает стоящий поодаль, около креста святой Миссии, выфранченный по случаю праздника адвокат Даско. Он в старомодной крылатке. Сперва он издали следит за Журженко, а потом, опознав его окончательно, бросается ему наперерез по встречной лестнице, ведущей на паперть со стороны сада митрополита.

Они едва не столкнулись на площадке перед собором, но Журженко, не узнав адвоката, сворачивает мимо входа к колокольне. Адвокат обгоняет его и снимает шляпу.

— Вы очень задумчивы, пане капитан, и не хотите узнавать старых знакомых!

— Простите, я вас не знаю,—опешив, роняет Журженко.

— Зато я вас знаю! И помню вашу блестящую речь о ветре, который принес нам счастье с Востока. Как сейчас обстоит дело с этим «ветром», пане капитан?

— Слушайте, я вас вижу впервые!—бросает Журженко, ускоряя шаг.

Тогда Даско резким движением вырывает у него палку и швыряет ее.

— О нет, пане капитан! Так быстро мы с вами не расстанемся хотя бы потому, что такие, как вы, немало сала мне за шкуру налили при большевиках…

Даско оглядывается и замечает сидящего на перилах украинского полицая с черной повязкой на глазу. Это—Олекса Гаврилышын, тот самый, что провожал Иванну по пылающим кварталам львовского гетто.

— Пане сотнику! Пане сотнику!—запричитал Даско.—На минутку!

Гаврилышын быстро подходит к Даско, и тот с облегчением заявляет:

— Это переодетый большевистский офицер и к тому же наверное еврей! Задержите его! А те пять литров водки вместе с мармеладом, которые полагаются

по приказу бригаденфюрера СС за выдачу евреев каждому украинскому патриоту, я вам презентую. Возьмите себе на здоровье!

Гаврилышын вытаскивает из кобуры никелированный «вальтер» и, направив его в спину Журженко, говорит Даско:

— Благодарю, пане меценат! Пойдем только вместе! Надо будет записать ваши показания!

Они бредут полутемными монастырскими коридорами, где чуть заметно горят слабые электрические лампочки, сворачивают в лабиринт путаных проходов, и тогда Даско с опаской замечает:

— Ведь постерунок на Городецкой, а куда вы меня ведете?

— У нас тут свой, тайный пост!—солидно заявляет Олекса.—Для таких доверенных лиц, как вы, пане адвокат!

— Откуда вы знаете, что я адвокат?—не на шутку встревожился Даско, подозревая недоброе.

— Ну кто же из местных людей, от Турки до Сокаля, не знает пана адвоката Даско?—иронически замечает полицай.—Ваши блестящие речи в защиту украинских националистов во времена Польши надолго запали в души молодежи!

— Послушайте!—внезапно упирается Даско.—Я дальше не пойду! Куда вы меня ведете?

— К добрым людям веду!—заявляет Гаврилышын.—К настоящим украинским патриотам. Вы доложите им об этом вражеском агенте и получите благодарность!

— Почему сюда? Я не хочу...

— Закрой морду! Ну!—резко приказывает Гаврилышын и наставляет на Даско ствол пистолета. Другой рукой он нажимает сделанную под сучок кнопку в стене сарая. Стенка отъезжает, и оба, Журженко и Гаврилышын, силой закрывая рот Даско, увлекают его в темноту.

...Пугливо озираясь на раненых, оглядывая старинные своды подземелья, сидит на краешке ящика Даско. На другом ящике, заменяющем стол, горит карбидный фонарь, бросая свет на его испуганное, ошарашенное лицо. Садаклий и Журженко внимательно просматривают его записную книжку. Помахивая отнятым у адвоката при обыске письмом, Садаклий спрашивает:

— Откуда вы знаете оберштурмбанфюрера Дитца?

— Мы служили с ним вместе в австро-венгерской армии,—пугливо озираясь, отвечает Даско.

— Что означает это приглашение?

— Господин Дитц попросил меня покутить с ними на вечеринке в «Пекле».

— Кто там будет еще кроме него?—строго спрашивает Садаклий.

— Коллеги. Друзья...

— Какие коллеги?

— Ну, из гестапо... из криминальполиции...

Садаклий отзывает в сторону Голуба и Гаврилышына. Он спрашивает у Голуба:

— Вы хорошо знаете расположение ресторана «Пекло», Панас Степанович?

— Как свои пять пальцев! Сколько раз там канализацию прочищал.

— Есть у меня думка, товарищи,—медленно произносит Садаклий.—А что, если использовать это знакомство?..

...Громкие звуки фокстрота «Розамунде» вырываются на Пекарскую улицу из подвальчика, в котором помещается ресторан для избранных «Пекло». У его входа предостерегающая надпись: «Нур фюр дейтче».

Неоновый бес, подняв вилы, приглашает посетителей спуститься в преисподнюю.

Небрежной походкой спускается в подвал в одежде Даско Садаклий.

Дорогу ему преграждает швейцар в пышной, расшитой галунами ливрее. Садаклий, элегантно сняв шляпу, говорит:

— Я помощник адвоката Даско.

— Пан не видел табличку у двери? Ресторан только для немцев,—заявляет швейцар.

— Бывают исключения,—говорит Садаклий.—Мой шеф получил любезное приглашение от господина Дитца принять участие в сегодняшнем ужине.—Садаклий протягивает приглашение.

Швейцар разглядывает бумажку.

— Но это приглашение господину Даско. А при чем здесь вы? —И швейцар вопросительно посмотрел на Садаклия.

— Мой шеф, к сожалению, срочно выехал к больной жене в Перемышль и не сможет присутствовать на торжественном ужине. Он написал письмо с извинениями господину Дитцу и передает ему маленький подарок ко дню рождения... А это возьмите себе,— и Садаклий протягивает швейцару сто марок.

Швейцар небрежно опускает деньги в боковой карман ливреи и принимает перевязанный шелковыми лентами пакет и письмо.

А Садаклий снимает шляпу и выходит. Пройдя квартал, он останавливается в полутьме и следит за неоновым бесом, бросающим синеватый отсвет на мостовую.

В зале ресторана «Пекло»... Низкие своды. На стенах намалеваны различные сцены из жизни грешников в аду. Загримированные чертями, затянутые в черное трико, хвостатые музыкантши играют модное танго военных времен—«Айн таг фюр ди либе» («Один день для любви»), демонстрируя свои пышные формы. Танцуют гестаповцы с дамами. Танцует поджарый, улыбающийся Альфред Дитц со своей любовницей Лили Эбенгард—светловолосой блондинкой. Прижимаясь к ней в танце, он шепчет:

— У меня сегодня был очень трудный день, Лили. Я допрашивал одну фанатичку, и она...

— Очаровала тебя своей внешностью?

— Никого уже она очаровывать не сможет...

Терпеливо ждет окончания танго швейцар с подарком Садаклия в руках. Вот замолкает на тягучем, заунывном аккорде танго. Расходятся к столам гости. Швейцар приближается к Дитцу с подарком.

— Что такое, Альфред?—ревниво осведомляется Лили.

— Подарок от старого сослуживца!—роняет Дитц, пробегая письмо, написанное рукой Даско.—Он хотя и украинец, но очень обязательный человек и оказывает нам большие услуги.

— А что он тебе прислал? Покажи! Я дьявольски любопытна!—допытывается Лили.

— Ну, возьми, пожалуйста,—лениво протягивает ей пакет оберштурмбанфюрер, а сам подливает себе в бокал «airконьяк».

Лили Эбенгард развязывает шелковую ленту «сюрпризной коробки, и сильный взрыв наполняет огнем и дымом ресторан «Пекло». Падают раненые и убитые гестаповцы. В пыль разлетаются мраморные столики. Волной взрыва сметает чертей-музыкантш с эстрады.

Спальня митрополита. Тускло горит лампадка. Не спится сегодня Шептицкому.

Он ворочается с боку на бок, с трудом поворачивая без посторонней помощи свое грузное немощное тело. Из всех углов спальни глядят на него полные укора, большие, наполненные мукой глаза Иванны...

Вперемежку с этими видениями другие картины далекого и близкого прошлого грезятся митрополиту.

Вот он, еще бравый и статный владыка, сохранивший выправку драгуна императорской австро-венгерской армии, благословляет собственноручно на одной из площадей Львова добровольцев, набранных в «легион украинских сичевых стрельцов», призванных умирать за интересы центральных держав в боях против русской армии на горе Макивка, под Потуторами, на реке Золотая Липа.

...Австрийские и немецкие генералы в остроконечных касках ассистируют при торжественном молебне, и один из Габсбургов, великий князь Вильгельм, прозванный в народе за страсть к украинским вышитым сорочкам «Василем Вышиваным», комендант легиона УСС, сложив руки на эфесе сабли, почтительно глядит на мудрого, осанистого митрополита.

...А вот 30 июня 1941 года. Гитлеровские войска врываются во Львов, и одна из первых частей авангарда—набранный из отпетых националистических головорезов легион «Нахтигаль»—со звонкими песнями усусусов времен первой мировой войны проходит под аркой святоюрской капитулы, чтобы, прежде чем начать расстрелы и грабежи мирного населения, получить благословение митрополита Шептицкого. И вывезенный келейниками на балкон, обращенный к фасаду собора святого Юра, уже состарившийся митрополит благословляет дряхлеющей рукой почтительно глядящих на него снизу коменданта легиона сотника Романа Шухевича, капеллана Ивана Гриньоха и других националистов, одетых в немецкие мундиры.

Это видение сменяется маршем первых добровольцев дивизии СС «Галичина» на Пелчинской улице под цитаделью летом 1943 года. Идут впереди трубачи, и на эсэсовских флажках у них молнии СС и надписи: «На Москву!» Они поют ту же песню усусусов—«Зажурились галичанки, тай на тую зміну, що відходять усусусы, тай на Україну». Но исторические перемены, случившиеся в мире, уже модернизировали этих новых слуг фашизма. Они печатают шаг в добротных немецких сапогах, а на стальных касках украинских эсэсовцев видны молнии СС, свидетельствующие об их прямом подчинении рейхсфюреру гвардии Гитлера—Гиммлеру.

Они идут и поют уворованные у украинского народа песни, идут погибать в «бродском котле», при подавлении варшавского восстания, в предгорьях Карпат, и снова, как и встарь, благословляют отщепенцев милосердные руки дряхлого митрополита и его иерархов... А за ними, еще необмундированные, в домотканых крестьянских гуньках и чемерках, на лошадях без седел, в смушковых папахах едут, салютуя, как гитлеровцы, волонтеры-кавалеристы... Едут на близкую смерть, освященные служителями Христа...

...Не спится митрополиту. Нечистая совесть порождает затяжную бессонницу. Он нащупал толстыми пальцами звоночек, позвонил.

Когда келейник неслышно возник на пороге, митрополит спросил:

— Чем это заносит со двора, Арсений?

— Известное дело, ваша эксцеленция,—осклабился келейник,—были «акции», а теперь за Лычаковом они трупы жгут...

— Закрой окна, Арсений, и принеси мне люминал.—попросил владыка.

ПЫЛАЮТ ВСЮДУ СВЕЧИ

Звучит голос:

— В дни оккупации разведчики из партизанского отряда полковника Дмитрия Медведева, проникнув во Львов, добыли план минирования города и своевременно передали его наступающим частям Советской Армии. Потому почти неприкосновенным сохранился до наших дней прекрасный старинный город Львов...

...В те полные героизма дни подпольной борьбы с оккупантами советские патриоты использовали снова подземелья древней княжьей столицы и оттуда, из темноты, наносили удар за ударом по врагу...

Когда же на мостовых Львова загрохотали советские танки...

Колокольня собора святого Юра. Роман Герета, уже в обычной сутане священнослужителя, работает у рации, сообщая немецкому командованию о продвижении советского авангарда...

— Я—Адлер, я—Адлер... Два советских танка идут по Зеленой...

Кончил передавать. Спрятал аппарат в тайник колокольни. Побежал вниз.

Открывается внезапно люк канализации на стыке Академической и Саксаганского—против памятника драматургу Александру Фредро. Оттуда появляется Голуб с защитной сумкой, наполненной инструментами. Осмотрелся и дал знак. Вылезают из люка Банелин, Зубарь, Юлька Цимбалистая, Леже.

Щурясь от яркого солнечного света, прикрывая глаза грязными руками, они присоединяются к львовянам, встречающим первые советские танки.

Взволнованный Леже играет на гитаре и напевает по-французски «Марсельезу»...

Гул моторов тяжелых танков, мчащихся со страшным грохотом по Академической к Стрыйскому парку, переходит в гудение открытого «газика», в котором едут в военной форме Садаклий и Журженко.

«Газик» мчится по ровной знакомой нам улице Энгельса, изредка хрустит по битому оконному стеклу, иной раз тихо перебирается по пересеченным снарядными осколками трамвайным проводам, проскакивает мимо обгоревшей виллы «Франзувка» и, скрипнув тормозами, останавливается у ворот Кульпарковской психиатрической больницы.

Садаклий и Журженко спрыгивают с машины и стучатся в железные ворота больницы. Выбегают оттуда рослые санитары в белом.

— Священник есть у вас... Теодозий Ставничий?—бросает Садаклий.

— Есть, пане товаришу...—озираясь, говорит санитар.

— Давайте его сюда!—приказывает Садаклий.

— Та бойтесь бога, пане товаришу... Он же сумасшедший. Сам митрополит опекуется им,— бормочет санитар.

— Мы знаем, какой он сумасшедший!—резко говорит Журженко.—Быстрее, ну!..

Из наплыва возникает отец Теодозий. Его бережно ведут под руки рослые санитары... Ставничий в белой длинной рубашке. Он истощен...

Шагая навстречу Ставничему, Журженко говорит:

— Здравствуйте, батюшка!

Присматривается отец Теодозий. С удивлением разглядывает погоны на плечах у офицеров. А потом восклицает:

— Боже... Иван Тихонович!

Офицеры осторожно подсаживают старика на переднее сиденье машины...

Звучит голос за кадром:

—И поныне в западных областях Украины, да и дальше на запад, существует у верующих обычай ставить свечи на могилах в день поминания мертвых. Но никогда за всю свою семисотлетнюю историю не видел столько пылающих свечей древний Львов, как в первый день ноября тысяча девятьсот сорок четвертого года...

Иезуитский парк во Львове. Отец Теодозий рассказывает «железнодорожнику»:

— Хорошее, настоящее сердце у этого человека... Третьего дня Иван Тихонович был здесь. Проездом с фронта в Киев... Мы с ним допоздна ходили по Львову...

...Краковская площадь. Место, где стояли виселицы.

Склоняются к земле люди. Втыкают в холодную, осеннюю землю свечечки. Зажигают их, охраняя ладонями от ветра зыбкие огоньки вспыхнувших спичек.

Проходят коридорами пылающих свечей майор Журженко и Ставничий...

...Армянская улица. Простой дощатый забор, изрешеченный гитлеровскими пулями... Показывает майору пулевые пробоины Ставничий. Здесь свечи прилеплены прямо к забору... Белые хризантемы воткнуты в щели забора.

...Лычаковское кладбище. Каменная стена. Горят на ней, оставляя на известке язычки копоти, свечи. Отец Теодозий объясняет:

— Здесь расстреливали тоже...

Освещаемая пляшущими огоньками, тянется по стене сделанная углем надпись: ***„Хай живе народна гвардія імені Івана Франка!!!“***

...Склон Княжьей горы на площади Данилы Галицкого. Два каштана стерегут место, где в годы оккупации были расстреляны десятки патриотов. Зажигают свечи их родные. Ставят осенние цветы в вазонах.

...Горят свечи в разных районах Львова. Очень много свечей! Ведь больше полумиллиона мирных жителей погибло тут в годы гитлеровского владычества!

На «Горе казни» Теодозий Ставничий дрожащими руками укрепляет свечечку близ пенька виселицы.

Стоит рядом с обнаженной головой Журженко.

— Дорогой ценой заплатил я за то, что долгие годы верил в бога и обманывал этой верой других людей,—глухо говорит Ставничий, нарушая молчание.

— Вот обо всем этом и надо рассказать народу, Теодозий Иванович. Все, что вы знаете, рассказать. Без всякого стеснения. Все тайны. Хотя бы во имя памяти Иванны, которую мы с вами так любили...

Иезуитский парк во Львове. Прошел с длинной пикой фонарщик газового завода, в котором мы узнаем Гаврилышина. Чиркнув спичкой, он зажег на пике паклю

и, подняв ее кверху, отщелкнул задвижку газового фонаря. Зеленоватое пламя окружило горелку. Тихо льет на аллею безжизненный свет газовый фонарь.

...Идет дальше фонарщик.

Волнуясь, продолжает рассказ Ставничий:

— ...И вот там, на горе, где перестало биться сердце дорогой моей Иванны, я пообещал майору Журженко написать все то, что я рассказал сейчас вам. Пусть все люди узнают, что творилось там, на Святоюрской горе, в те дни, когда украинская земля поливалась кровью...

Показывает отец Теодозий в сторону Святоюрской горы, где хорошо проступает на фоне вечернего неба ажурный силуэт кафедрального униатского собора.

— Не знаю,—продолжает Ставничий задумчиво,—удастся ли мне рассказать все так, как хотелось бы, но я напишу одну правду, а майор Журженко мне поможет...

— Это будет очень интересно,—спокойно говорит «железнодорожник».

Внезапно гибкая, тощая и утомленная его фигура в одно мгновенье меняется в быстром броске. Блеснул в свете газового фонаря стилет в руке «железнодорожника», он замахнулся, но крепкие руки выскочившего из-за кустов Садаклия задерживают убийцу.

— Добрый вечер, монсиньор!—говорит спокойно Садаклий, отнимая стилет.— Давно мечтал с вами познакомиться.

Возле скамейки возникают Гаврилышын и еще два оперативных работника...

— Монсиньор?—ничего не понимая, спрашивает растерянно Ставничий.

— Ваш бывший коллега!—говорит Садаклий...

Уже вечереет. Мы видим стоящих на улице переодетого в штатское Романа Герету и келейника митрополита. Герета говорит келейнику:

— Не печальтесь, брат мой! Придет время, и его святейшество папа римский провозгласит покойного митрополита святым. А тогда, после канонизации, лучи славы христовой, которую будет излучать он, озарят и вас—верного его слугу до гроба, облегчавшего страдания его эксцеленции!

Приближается по улице студенческая демонстрация с факелами. На транспарантах видны надписи: «Превратим древний город Львов в крупнейший индустриальный центр Украины!», «Выйдем первыми на стройки послевоенной пятилетки!»...

— Когда это будет!—грустно отвечает келейник Роману Герете.—А пока что— новый владыка и новые порядки...

— Будет!—твердо заявляет Герета и вдруг, меняясь в лице, восклицает: — О боже!..

Садаклий, Гаврилышын и оперативный работник ведут по тротуару, параллельно демонстрации, арестованного «железнодорожника». Он встретился глазами с Геретой и дает ему понять, чтобы тот скрывался. Оглянулся Герета. Милиция уже перекрыла тротуары, давая проход демонстрации.

Герета круто поворачивается спиной к Садаклию и, оставляя одного келейника, шагает на мостовую. Он пристраивается к рядам демонстрантов. Покосился на него— непрошенного пришельца—студент в ватнике с нашивками за ранение, которого мы видели в начале фильма.

— Вы с какого факультета, товарищ?

— А это — какой факультет?—быстро спрашивает Герета.

— Украинская филология!

— А я—с юридического, — быстро сориентировался Герета. — Пройду с вами до «Холма славы», а там своих хлопцев разыщу...

И Роман Герета, озираясь по сторонам, как ни в чем не бывало подхватывает песню о ветре с Востока, которую поют демонстранты...

Послесловие

Еще каких-нибудь двадцать лет назад, когда я, подобно многим читателям, встречал в исторической литературе, посвященной Украине, такие понятия, как «уния», «греко-католическая церковь», «униаты», они мне казались далеким отголоском средневекового прошлого, воспринимались чисто умозрительно и не задевали сознания.

Но стоило мне поздней осенью 1939 года в составе писательской бригады приехать из Ленинграда во Львов и познакомиться с практической деятельностью греко-католической церкви, возглавлявшейся митрополитом графом Андреем Шептицким, как перед нами открылось воочию лицо умного, хитрого, очень опасного врага, ткущего свою паутину обмана



На этом снимке мы видим, как иерархи подвластной Ватикану греко-католической (униатской) церкви архиепископ Иосиф Слипой и протопресвитер Ю. Дзерович с подхалимством приветствуют во Львове палача славянских народов генерал-губернатора Ганса Франка.

Иерархи автокефальной православной церкви отправляют торжественный молебен в кафедральном соборе города Холма в честь фашистского палача, губернатора Зорнера.





Вот в этом песчаном карьере Пясковня, расположенном близ дрожжевого завода на окраине Львова, эсэсовцы с надписями «Готт мит унс» на пряжках поясов систематически уничтожали мирное население города.

Свыше 200 тысяч человек нашло свою смерть от пуль фашистских автоматов на дне этого глубокого песчаного карьера! Вдумайтесь в эту цифру и совместите ее с известной заповедью «не убий»!

Потом, после Сталинграда, специальная «зондеркоманда 10005» стала спешно сжигать трупы расстрелянных здесь людей. Ветер заносил отсюда дым костров и запах горящего мяса до самых центральных кварталов Львова.

Осенью 1944 года вместе с членами Государственной чрезвычайной комиссии по расследованию гитлеровских зверств мы посетили архиепископа Иосифа Слипого в его палатах на Святоюрской горе и попросили подписать акт о гитлеровских зверствах. Испытанный иезуит Слипой, потупив глаза, сказал, что ему «ничего о таких зверствах неизвестно». Мы напомнили ему о Пясковне и о зловещем запахе. Слипой ответил: «Я ничего об этом не знаю, так как даже и летом имею обыкновение закрывать окна у себя в капитуле»...

и мракобесия и в наши дни. На Святоюрской горе, в тех самых палатах митрополита, откуда еще несколько десятилетий назад травили великого писателя галицкой земли Ивана Франко, мешали ему занять кафедру во Львовском университете, теперь, в дни воссоединения, сочинялись протесты по поводу пионерских отрядов в школах, отмены закона божьего и всего того нового, что принесла на освобожденные земли Советская власть. Выражаясь словами поэта, «серый Юр свысока по-прежнему шпионил иезуитским оком», опасаясь, как бы массы населения Западной Украины не стали на новый путь, начертанный Советской властью. В те дни униатские попы тайком читали и перечитывали среди избранных, написанную лично митрополитом Шептицким его «Осторогу против коммунизма», а различные религиозные общества и орден украинских иезуитов, отцов-василиан, делали все, чтобы задержать под своим влиянием молодежь, рвущуюся к свету, к знаниям, к высшему образованию, которое еще так недавно было для нее недоступно.

Но еще больше раскрылась во всей своей неприглядности враждебная, антинародная роль греко-католической церкви, как только на земли Западной Украины, а затем всего украинского государства ворвались гитлеровские оккупанты. Будучи твердо уверены в неминуемом падении Москвы и порабощении народов Советского Союза, иерархи униатской

церкви и целая армия подчиненных им священников—украинских националистов—нисколько не скрывали в те дни своего прямого пособничества поработителям Украины, пришедшим на советскую землю с надписями на пряжках поясов «Готт мит унс!»

Они помогали вылавливать коммунистов и сторонников Советской власти, призывали народ ехать на каторжные работы в Германию, содействовали выкачке «контингентов» и даже в те дни, когда после сталинградского разгрома гитлеровцев катастрофа фашизма была очевидна, освящали знамя дивизии СС «Галиция», набранной из обманутых ими, ослепленных националистической ненавистью к советскому народу волонтеров, призванных идти добывать Москву в то время, когда немцы откатывались к Днепру.

Все это я узнал, прилетев во Львов через несколько дней после его освобождения войсками Советской Армии, 1 августа 1944 года, и начал изучать факты прямого сотрудничества церковников с оккупантами. Чем больше этих фактов попадало в поле зрения, тем все более становилось ясным, как в столкновении с реальной действительностью кровавых лет оккупации не только скомпрометировали себя отдельные иерархи и вся святоюрская клика, но прежде всего полностью доказала свою несостоятельность в глазах народа сама идея «доброго», «всепрощающего» бога, именем которого благословляли на смерть сотни тысяч обманутых ими людей его слуги на земле.

После изгнания гитлеровцев с земель Западной Украины в тылах наступающей Советской Армии была оставлена фашистами националистическая пятая колонна под шумным названием «украинская повстанческая армия». Вожаками ее банд были, как правило, ревностные греко-католики, сыновья униатских священников, и самый главный вожак— тепан Бандера—также являлся сыном униатского попа из Станиславщины. Они пытались жестоким террором задержать победное шествие Советской власти, восстановление городов и сел, и прежде всего—коллективизацию. До сих пор население раскапывает колодцы, засыпанные трупами взрослых и детей, отказавшихся в те дни националистического разгула подчиняться набожным бандеровцам, которые с крестом и бандитскими удавками в руках пытались утвердить свой кровавый порядок до возвращения новых хозяев.

Зная обо всем этом, помня, что организаторами убийства выдающегося украинского писателя Ярослава Галана были также клерикалы-националисты, поповичи, воспитанные Шептицким, изучая на протяжении многих лет этот материал, я и считал своим долгом написать киноповесть «Иванна». Сюжетное развитие киноповести, все основные ее эпизоды опираются на строгодокументальные факты, подтверждаемые не только печатными источниками, рассказами очевидцев, собственными признаниями святых отцов, выболтанными ими в своих газетах и журналах в те дни, когда гитлеровцы подходили к Москве, но даже и фотодокументами (часть которых приводится на страницах журнала).

Пришлось освоить большое количество материала, побывать на соборе по воссоединению церквей в марте 1946 года, беседовать с верующими, потерявшими своих близких в годы оккупации, стоять у раскрытых могил с останками жертв бандеровцев, воспитанных украинскими иезуитами-василианами, побывать на многочисленных кладбищах в «Долине смерти» и на Пясковне во Львове, где палачи с именем бога на пряжках уничтожили свыше двухсот тысяч мирных людей.

Все увиденное, передуманное, неоднократно проверенное и вызвало к жизни киноповесть «Иванна». Если она хоть в какой-то степени послужит прозрению людей, все еще не понимающих доселе, что такие понятия, как «бог» и «наука», «прогресс», «свобода», совершенно несовместимы, то автор будет считать свою задачу выполненной.

Л. Козлов

Против мещанина

Человек, который появляется на экране, слеп. Но он видит далеко. Сейчас он ощущает на своем лице солнечные лучи и слышит прозрачные, как капель, звоночки трамвая, обращенные—мы уже знаем—к нему одному и напоминающие ему о самом главном: о том, что он видит целый мир. Сейчас он идет к людям, которым он нужен и которым он будет открывать этот мир.

Так заканчивается фильм «Солнце светит всем»*. Свет в зале загорается, и над теми смешанными, не вполне ясными, в чем-то противоречивыми чувствами, которые возникли в нас за эти полтора часа, начинает все больше преобладать желание обязательно вдуматься в то, что мы увидели. Потому что вдумчив сам этот фильм. Стремление пристально вглядеться в людей, осмыслить их жизнь неизменно вело авторов.

Результат во многом вознаградил и их и зрителя.

●

Герой фильма Николай Максимович Савельев, учитель истории, потерял зрение в последнем бою минувшей войны. Несчастье—одно из самых тяжелых, какие только могут быть в жизни человека. Потому отныне вся жизнь этого человека становится суровейшим испытанием, неумолимо поглощающим его физические и духовные силы.

О возможностях человека—ограничены они или бесконечны—и идет речь в фильме.

Сюжет очень прост. Савельев возвращается в свой дом. Он начинает готовиться к возвращению на работу—овладевает своей профессией заново, как бы делая ее осязаемой. Это трудная жизнь. И вот от Савельева уходит жена. Он начинает работать—и здесь ждут его новые трудности. Оказывается, слепого учителя легко может обмануть его ученик. Имеет ли в таком случае смысл его работа? Дальше Савельев сталкивается с Корнем—тем самым человеком, из-за трусости которого он лишился зрения. Сейчас Корень стал его непосредственным начальником. Всего этого достаточно, чтобы душевно «отравить» даже крепкого человека. А Савельев не сдался. Его отец, его друзья и девушка, которая его давно и глубоко любит,—верят в него. В него верят ученики. Понимание этого выводит Савельева из душевного кризиса. Савельев возвращается к работе.

Эта история могла бы быть рассказана по-разному. В одном из возможных вариантов мы увидели бы героев добрых и злых. Одних надо было бы возвеличить, других—осудить. А Савельев был бы «идеальным героем»... Возможен и другой вариант: жизнь сложна и драматична, в ней может случиться всякое, нужно не спрашивать с героев, хороши они или плохи, не винить их, а войти в их сложное положение—в конце-то концов, «солнце светит всем»!

Автору сценария С. Фрейлиху и режиссеру К. Воинову были одинаково чужды оба эти варианта. Нравственная позиция авторов фильма определенна. Она далека от интеллигентской рефлексии, от принципа «понять—значит простить». Авторов уберег от этого прежде всего их герой, советский учитель Николай Максимович Савельев, человек подвига. Вместе с тем авторы ничуть не упростили своего жизненного предмета и своих оценок. Их нравственная позиция не только ясна, но и глубока. Да, в жизни много сложного. Жена Савельева Тася,

* Сценарий С. Фрейлиха. Режиссер К. Воинов. Оператор А. Кузнецов. Художники Б. Чеботарев, Ф. Ясюкевич. Композитор В. Баснер. Звукооператор С. Литвинов. «Мосфильм», 1959.

покинувшая его в труднейший момент, в сущности, неплохая женщина, человечески порядочная, терпеливая и верная... Корень, однажды совершивший преступление,—он, пожалуй, и добр, и несомненно добросовестен, он трогательный семьянин, наконец...

Почему же события сложились именно так? Почему оказались резко противопоставлены Савельев—и Корень, Тася—и любящая Савельева Светлана?

«Самоотдача» человека, его способность жертвовать и забывать о себе—как бы говорят авторы фильма—может меняться. В какой-то мере на это способен любой человек. Но при известной мере трудностей эта способность может натолкнуться на некий внутренний предел: человек вспомнил о себе и начинает что-то «требовать взамен» у жизни. Фильм говорит об этом очень ясно.

Артиллерист Корень, полный мужественной силы человек, четыре года выдерживал любую опасность. Но угроза гибели в первый мирный день, когда он только что ощутил всю полноту жизни, оказывается нестерпимой для этого человека. В нем вскрывается «внутренний предел». Он становится трусом и бежит от своего орудия, открывая дорогу фашистским танкам.

Тася, которая—мы видим это—могла бы всю жизнь верно прожить рядом со своим слепым мужем, сумела бы даже быть по-своему счастливой,—не выдерживает в тот момент, когда убеждается, что представление мужа о счастье слишком далеко от ее идеала, что стремления его слишком беспокойны и неуютны. Здесь она достигает своего «предела»—и уходит от мужа.

На этом, собственно, и размежеваны действующие лица. Положительные герои фильма выступают как «люди без предела»—будь то отец Савельева Максим Петрович, Светлана или даже девочка Катенька с ее трогательной отзывчивостью... Но что такое «без предела»? Есть ли это только природное или даже в детстве воспитанное качество души? Ответ заключен в образе Савельева. Ответ—борьба. Проклятый предел нужно осознавать как опасность—и отодвигать его снова и снова, все дальше... Этим и определяется развитие главного образа.

●

Савельев—его играет В. Зубков—появляется перед нами в День Победы. Он одухотворенно красив, этот человек в форме старшего лейтенанта, сидящий на пригорке. И в приподнятости его облика мы чувствуем большую правду. (Это могут нам подтвердить пожелтевшие фотографии военного времени. На спокойных, усталых, сумрачных или улыбающихся лицах знакомых нам людей мы обязательно



«СОЛНЦЕ СВЕТИТ ВСЕМ»

найдем особый отпечаток одухотворенности, наложенный временем и делом. отпечаток, который так великолепно был в свое время уловлен авторами фильма «Солдаты».)

И вот уже другой Савельев—растерянный, зябко кутающийся в шинель в темном углу вагона. Вот он, внутренне весь сжавшись, выдерживает мучительный разговор с женой. Вот огонек торжества появляется в выражении его лица: Савельев ушел и вернулся домой без провожатых. Савельев праздничный—первый день в школе. Савельев яростный—в момент объяснения с Корнем. И вот, наконец, на его лице снова спокойная одухотворенность, напоминающая нам о Дне Победы. Это финал картины.

Точность и правда найденного В. Зубковым мужественного рисунка образа определили в фильме очень многое.

Тут нужно сделать одно важное замечание. Авторы и актер полностью освободили образ Савельева от патологии, которая казалась почти неизбежной здесь, внушая тревогу за полноценную судьбу картины. Действительно, жалость и ужас зрителя легко могли быть выведены за границу эстетического чувства. Как играть слепоту на экране? Вспоминается небольшая роль, блестяще сделанная Яниной Жеймо в «Докторе Калюжном»: девушка-подросток со скованными движениями и неподвижными, слегка сведенными глазами... Пожалуй, даже такая сдержанная передача внешних примет слепоты оказалась бы здесь слишком сильной: ведь герой и его



«СОЛНЦЕ СВЕТИТ ВСЕМ»

лицо находятся перед нами на протяжении целого фильма! Думается, что найденное в картине решение верно.

Борьба Савельева с «внутренним пределом» воплощена в фильме выразительно и сильно. Но где герой черпает силы?

Этот вопрос заставляет пристальнее вглядеться в драматургию картины.

●

Фильм «Солнце светит всем» в полной мере раскрыл особенности драматургической работы С. Фрейлиха, ее достоинства и недостатки.

Важное качество сценария (и фильма)—его интеллектуальность, переходящая в прямую публицистичность. Это проявляется прежде всего в диалоге, который не ограничен чисто бытовой разговорностью. Герои Фрейлиха не боятся говорить отточенно, красиво, афористично, не боятся цитировать, не боятся «высокого стиля». И это хорошо, потому что «высокий стиль» человеческих проявлений вдруг оказался мало освоенным в нашем кино. Стремление обязательно к бытовой достоверности, боязнь «высоких слов» чаще всего берет верх во многих наших фильмах. А надо стать выше этой боязни, если мы ждем от искусства интеллектуальной силы.

В сценарии и фильме сказано очень ясно, откуда черпает свои силы Николай Савельев. Об этом—слова Горького, которые герой слышит по радио в День Победы и которыми он начинает свой первый урок. Тот же ответ, но иначе преломленный, —в стихотворении Блока, что читает мальчик, ученик Савельева. В фильме явственно ощущается эта внутренняя тема—она и в рассказе Савельева-историка о давно прошедшем, и в мелодическом хорале, который он слушает, и в многоязычных звуках эфира, которыми начинается фильм. Речь идет об очень важном—о том, что Белинский называл «чувством бесконечного», а Маяковский—«соревнованием со всем миром». В этом—противопоставление тому, что мы называем мещанством, которое замыкается в узком мирке собственного «я».

Ощутить себя частью большого человеческого коллектива, почувствовать свою органическую связь с миром—вот в чем Савельев и авторы видят источник бесконечных возможностей человека.

Фильм говорит об этом впрямую, ораторски. И кажется, что самой малости не хватает этой теме до обобщенного поэтического звучания. Не хватает потому, что двойствен стиль фильма. Его композиционная ткань (вырастающая опять-таки из сценария), его изобразительная форма (я имею в виду прежде всего работу оператора А. Кузнецова) прозаичны. Здесь множество бытовых частностей, сугубо натуральный диалог, подчас «многословный» монтаж, повествовательность, загроможденный кадр... В результате высокие слова, звучащие в фильме, не претворяются в поэзию, а остаются чаще всего публицистикой, соседствующей с бытом. Это помешало авторам добиться полного успеха.

В фильме есть и изъяны драматургической логики. Двусмысленно отношение Савельева к жене. Его слова: «Ничем ты не обязана... свободна ты»—как будто выражают тяжелое самоограничение человека, не желающего отягощать жизнь другого человека. Но, с другой стороны, ничем не развеяно подозрение Таси, что причиной этому—Светлана... Лишен целостности образ Корня. Корень (артист Е. Буренков) убедителен в середине фильма—корректный, обходительный, осторожный, добросовестно стремящийся во все вникнуть директор школы. И совершенно фальшиво он выглядит в начале и конце, когда подчеркнутая неодухотворенность его облика, впечатление почти животной силы резко противоречат типично интеллигентским надрывным излияниям о жизни и смерти. Сюжетная линия Корня страдает слабостью мотивировок, что становится особенно очевидным в картине, выдержанной в бытовой интонации. Фронтовой приятель Савельева, Корень наверняка знает, откуда тот родом. И разве мог он, совершив преступление, приехать в город, где живет Савельев? Нечеткости такого рода досадны потому, что обличают незавершенность работы сценариста, столь интересной в замысле и возможностях.

Говоря об идейной концепции фильма, я, естественно, имел в виду и работу режиссера-постановщика. Драматургическая «деланность» предыдущего фильма К. Воинова—«Трое вышли из леса»— определила и особенности его работы, отличавшейся жесткой, холодноватой стилистикой. Возможности сценария «Солнце светит всем», несомненно, помогли режиссеру сделать свою новую картину лучше, теплее предшествующей. Это сказалось в первую очередь на работе с актерами. Чтобы перечислить актерские удачи фильма, надо назвать и В. Зубкова, и Н. Сергеева (Савельев-отец) с его огромной простотой и достоинством, и очень органичные образы, созданные Т. Конюховой (Тася) и Л. Алешниковой (Светлана), и Л. Овчинникову в эпизодической роли девушки-кондукторши.

Режиссерские возможности К. Воинова прекрасно проявились в том, как воплощены в фильме обстановка и атмосфера действия. Быт, который мы видим в фильме, дан чрезвычайно точно и достоверно. А эмоциональная атмосфера таких эпизодов, как последнее объяснение с Корнем и финал, ставят их в число лучших в фильме.

Фильм «Солнце светит всем» вышел на экраны. Можно ожидать, что у него будет настоящий зрительский успех, потому что драматизм показанных событий, жизненность воплощения характеров сочетаются в этой картине с глубиной мысли и чувства.

Г. Халтурин

Обыкновенное и необычайное

Фильм, поставленный на Одесской киностудии режиссером Евгением Ташковым по сценарию Григория Поженяна, познакомил нас с новыми кинодраматургом и режиссером, обладающими острым кинематографическим зрением и темпераментом. Мы говорим—новым режиссером, потому что «Жажда»* фактически первая самостоятельная режиссерская работа Евгения Ташкова (он ставил с В. Кочетовым фильм «Страницы былого»).

... Пыльным прямоугольником граненой брусчатки в кадр ложится название: «Жажда». Поднимаясь, камера открывает длинную, тоскливую очередь. Это очередь за водой. Вода отпускается по карточкам—парализованы водные артерии города. Водопровод захвачен фашистами. Город нужно спасти.

Это сделает маленький отряд военных моряков. Их двенадцать. Они проходят улицами города, ничего пока не зная о том, что предстоит им сделать. Мостовую чеканит небрежно широкий моряцкий шаг, и нам еще незнакома беззлобная смешливость Васи Патефона (артист Ю. Белов), ровное добродушие Никиты (артист А. Доценко), грустная сосредоточенность Уголька (артист Б. Годунцов). Мы следуем за ними и уже не расстаемся до конца фильма.

«Жажда»—это неточное название фильма. Нет, не жажда движет двенадцатью моряками, и не муки людей, изнывающих от отсутствия воды, в центре внимания автора, режиссера и актеров. Посмотрев десятки зарубежных фильмов, связанных с темой войны, нетрудно представить себе, как бы там «прочли» подобную ситуацию. Сколько мастерства было бы потрачено на изображение человеческих страданий, выворачивание душ наизнанку! В этой

«ЖАЖДА»



* Сценарист Г. Поженян. Режиссер Е. Ташков. Оператор П. Тодоровский. Художники М. Панаева, А. Овсянкин. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Э. Гончаренко. Одесская студия художественных фильмов. 1959.





«ЖАЖДА»

картине нет трусов, нет подлецов и нет дегенератов, здесь — отвага, честь, мужество. И уже в этом сказалось мироощущение советского поэта-фронтовика, участника обороны Одессы, обратившегося к кинодраматургии.

Говорят, что в искусстве возможны два аспекта: обыденное в великом и великое в обыденном. Совершенно очевидно, что драматург и постановщик «Жажды» искали второе, ломая штампы, явно полемизируя с парадной красивостью, риторикой, декламацией.

Герой фильма не спит ночью, тоскуя о неразделенной любви, и не решается проводить девушку, когда ее хочется проводить. Не при лунном свете на морском берегу, а в грузовике по дороге на задание говорят моряки о музыке, о цели жизни. А сколько в картине умного, приглушенно озорного, по-настоящему народного юмора!

И все это без тени того откровенного любования простотой (где-то, сознаемся, уже граничащей с примитивом), которая нет-нет да и проглянет в последних работах наших молодых. В фильме очень точно найдена грань, где обыкновенное переходит в необыкновенное, — поэтому так жизненно правдивы характеры людей.

Нас вводят в атмосферу подвига не облегченно и не упрощенно. Вот два эпизода, воплощающие тезис «большое в малом».

Поймав внимательный взгляд детей, наблюдающих за раздачей воды, Уголек отдает им свою фляжку. Но вот она пустеет, а дети все еще смотрят на него, и он идет к товарищам: «Ребята, нужна вода». С разных сторон тянутся к нему котелки. Без лишних слов: «Уголек просит — значит, надо». И потом, вечером, когда обсуждается порядок выполнения боевой операции, кто-то спрашивает: «Вот мы прошли в тыл, проникли на водостанцию, дали воду, немцы стянули части, нас окружили, а дальше? Как прикажете действовать?» — «По обстановке», — отвечает полковник.

Все. И никому ничего не нужно объяснять. Сегодня они отдают воду, завтра они отдадут жизнь.

... В гуле мотора, в убаюкивающем подрагивании катера, в сизом табачном дыме колышется песня.

Склянки над бухтой звенят не для нас,
Нам не спешить на последний баркас.
Чай не пивать, вахт не стоять,
Койки свои по утрам не вязать.

Еле слышным всплеском ее накрывает широкая и плоская волна. Десант. Тишину ночи пронизывает дробный треск берегового пулемета. Ему отвечают автоматные очереди. Падают в море лучи прожекторов. Их слепящие клещи вытягивают из тьмы фигуру, другую. «Назад, давай назад!»

Съемка П. Тодоровского в этом куске достигает почти стереоскопического эффекта. Неброские, выдержанно спокойные тона гармонируют с героикой характеров.

И снова тишина... Теплой летней ночью хорошо лежать в хлебах, вбирая в себя их терпкий и уже стойкий запах, прислушиваться к безмятежному стрекотанию кузнечика и вспоминать, вспоминать: о Маше, о парном молоке и еще о чем-то — близком, далеком, для каждого единственном и потому дорогом... Ах, хорошо! Но бой продолжается. И беспощадно короткое слово «война» означает сейчас, что эта ночь станет последней для моряков, для старого мастера-водопроводчика, руководящего рабо-

тами, и для всех, кто вместе с ними. Последней, потому что нужно прорваться к станции, и пустить воду, и держаться до последней минуты. Потому что город требует воды.

Мы подходим к концу и делаем остановку. Ее заслуживает финал фильма.

Это не просто хороший кинематограф. Здесь замечательно заостряется поэтическая мысль автора и режиссера. Они дают пример глубокого образного обобщения.

Тот естественный человеческий героизм, какой предстает перед нами на протяжении фильма, вырастает в финале в торжественный гимн доблести. Удивительно органична синхронизация последних кадров с утверждающе победным аккордом «Франчески да Римини» Чайковского.

Эмоциональный накал, достигнув высшей точки, — люди застыли у кранов, все туже стягивается кольцо вокруг горстки отважных—разряжается в бурном крещендо симфонии воды, хлынувшей в ведра, тазы, кувшины. В живительном дожде брызг прыгает маленькая девочка—великолепная кинометафора,—и над потоком вырастают лица—гордые, гневные, решительные,—лица тех, кто дал эту воду. Она заливает экран тяжелой и плотной массой—лаконичность плаката, обретающего мощь патетики: прекрасна смерть во имя жизни! Трижды прекрасна!

...В искусстве нет ничего безупречного. Фильм «Жажда» не составляет исключения. В нем—свои просчеты.

Так, прежде всего, далеко не всегда оправдано стремление режиссера к максимальной «загруженности» кадра. Оно ведет к его засорению, а в том случае, когда монтажная фраза коротка, несколько смещается акцент, что очень и очень небезопасно. Есть неточности ритма, обусловленные, как правило, тем, что в фильме возникают побочные, необязательные сюжетные линии (например, неоригинальные подробности приключений Безбородько в расположении немецких войск). Есть огрехи и в операторской работе, в целом, безусловно, талантливой. Но не в них же суть.

Главное то, что у нас появились новые кинематографисты, щедро одаренные, с индивидуальным почерком. Добрых им дел!

В. Иванов

По мотивам эпоса

Стройный русоволосый парень стремительно мчится на бревне по волнам порожистой реки... На фоне голубого неба и бездонной воды крупным планом возникает его открытое мужественное лицо... Так начинается наше знакомство с суровым и нежным характером народа, который дал миру бесценное богатство—пленительные руны бессмертной «Калевалы».

Не все герои «Калевалы» уместились даже на широком экране. Огромное поэтическое содержание многопланового эпоса, насчитывающего пятьдесят рун и свыше двадцати тысяч стихов, конечно, невозможно раскрыть в одном фильме. Тем с большим вниманием следует отнестись к труду постановочного коллектива, решившего средствами кино донести до зрителя хотя бы частицу богатства поэтического произведения. Фильм «Сампо»* создан в содружестве финских и советских кинематографистов. Потомки скромного сельского лекаря Элиаса Ленрота, записавшего сто с лишним лет назад на карельской земле большинство рун эпоса, сочувственно отнеслись к смелому замыслу Александра Птушко. В работе над фильмом немалую роль сыграли опытные финские консультанты—доктор философии Вэйне Кауконен, профессор Кустаа Вилькуна, режиссер Х. Харривирта и другие сотрудники студии «Суоми-фильм».

И финских и советских участников постановки увлекла и объединила одна творческая идея—вдохновенно воспеть борьбу трудолюбивого народа Калевалы против злых и темных сил Похъелы, захвативших чудесную мельницу-самомолку Сампо,—борьбу за счастье, за мир на земле. «Пусть в мире вечно сияет солнце!»—эти слова старого Вяйнямейнена в финале фильма звучат очень современно, они выражают вековые чаяния трудового народа Финляндии и Карелии. Точно передают они и основную мысль «Калевалы».

* Авторы сценария В. Виткович, Г. Ягдфельд. Режиссер Александр Птушко. Операторы Г. Цекавый, В. Якушев. Художник Л. Мильчин. Композитор И. Морозов. Звукооператор М. Бляхина. Совместное производство студии «Мосфильм» и студии «Суоми-фильм» (Финляндия), 1959.

Постановка «Сампо» не случайна для советского режиссера Александра Птушко, режиссера-«сказочника». Трудно найти более благодарный материал, чем «Калевала», для творческих устремлений Птушко с его пристрастием к миру сказочной фантастики.

Образно и выразительно решено в фильме противопоставление светлого, радостного мира калевальцев стране мрака, зла и насилия — Похъеле. До глубокого символа поднимается сцена, когда на камне в лесу орел терзает голубку, и та вдруг превращается в Анники, а орел — в злую старуху Лоухи. Поэтичны кадры с цветами, которые мгновенно распускаются при виде девушки и которые затем топчут разгневанные прорицатели и чародеи. Летит по ветру плащ злой старухи, чтобы стать черным парусом на лодке, увозящей Анники в Похъелу... С дьявольским хохотом несется по небу Лоухи, укравшая солнце... Живыми голосами отвечают зашитые в огромные мешки, скованные цепями туманы и ветры... Как в сказке, возникает в скалах Похъелы и бьет копытами огнедышащий конь... Все эти кадры интересно решены режиссером, операторами Г. Цекавым, В. Якушевым, А. Ренковым, Л. Довгилло, художниками Л. Мильчиным, Ритва Карпио, З. Моряковой и сопровождаются выразительной музыкой Игоря Морозова.

«САМПО»





В целом фильм получился красочный, праздничный. Однако, начиная где-то с середины картины, стремительная динамика начальных кадров как бы затухает, действие чрезмерно замедляется, внимание зрителя рассеивается... В чем тут дело?

В рецензии Ю. Бабушкина, опубликованной в газете «Литература и жизнь», высказывалась мысль, что постановщикам «не во всем удалось преодолеть повествовательность эпоса. Стремясь максимально насытить фильм событиями, которыми столь богата «Калевала», авторы временами рыхлят сюжет».

Это неверно. Эпос здесь ни при чем. «Преодолевать» его повествовательность было ни к чему, ибо, если внимательно прочитать хотя бы русский перевод «Калевалы», нетрудно увидеть, что буквально каждая руна насыщена драматическими событиями. Есть тут и трагические и комические эпизоды, торжественные, величавые строки и искрометная шутка. Словом, в руках создателей фильма был богатейший художественный материал. И уж если всерьез говорить о причинах отдельных просчетов, то, видимо, их надо в первую очередь искать в сценарии.

Не вызывает сомнения, что В. Виткович и Г. Ягдфельд старались бережно отнестись к величайшему памятнику карело-финского устного народного творчества. Конечно, трудно, очень трудно в полуторачасовую ленту «уложить» содержание даже тех рун, которые непосредственно связаны с Сампо. Впрочем, сценаристы и не ставили себе такой задачи. Их труд, созданный по мотивам «Калевалы», можно было бы назвать весьма вольным переводом нескольких рун эпоса на язык кино. Поэтому, очевидно, бесплодно упрекать сценаристов в многочисленных отступлениях от подлинной «Калевалы». Так, скажем, в отличие от эпоса, они сделали Лемминкяйнена, в сущности, главным героем фильма,

в то время как в «Калевале» он играет более скромную роль, да и к тому же это не только храбрый и прямодушный воин, но и весьма ветреный юноша, который любит обахвалиться и не прочь поразвлечься с плясуньями девицами. Иными словами, эпос давал более многогранный характер.

Хотели того авторы или нет, но выдвижение на первый план разудалого молодого Лемминкяйнена и его невесты Анники, которая в эпосе также играет далеко не главную роль, вывело их на очень уж традиционную сюжетную дорожку, и хотя в центре фильма все-таки оказались не любовные перипетии, а борьба за счастье народа, тем не менее многие возможности эпоса оказались творчески неиспользованными именно в силу логики избранного сюжета. Нам кажется, что совершенно напрасно из фильма выпали чрезвычайно важные и неповторимые по своеобразию эпизоды борьбы за Сампо, которые помогли бы более полно и поэтично охарактеризовать подлинных героев «Калевалы»—Вяйнямейнена, Ильмаринена, народ. Отсутствие этих сцен, кроме того, лишает вторую половину фильма динамики, замедляет темп, делает сюжет более рыхлым.

В эпосе, например, красочно рассказывается о том, как Вяйнямейнен вместе с Ильмариненом, подобрав на пути Лемминкяйнена, отправляются в Похъелу, чтобы отнять Сампо, захваченное злой Лоухи. Они приплывают к водопаду, и лодка наскакивает на большую щуку, которую убивают, втаскивают в лодку, варят и съедают. Вяйнямейнен тут же делает из челюсти щуки кантеле, на котором многие пытаются играть, но ни у кого не хватает умения. Тогда сам Вяйнямейнен берет кантеле, и все живущее в воздухе, на земле и в море собирается послушать его вдохновенную игру. Слезы выступают у всех на глазах. Даже из глаз Вяйнямейнена падают на землю крупные слезы и, скатываясь в воду, превращаются в чудесные голубые жемчужины...

Как все это кинематографично, как все это для Птушко! И—главное—важно не только с точки зрения познавательной—откуда родилось кантеле, но и для понимания образа Вяйнямейнена, своеобразия народа Калевалы, всего эпоса.

Вслед за тем герои попадают в страну мрака и зла. Лоухи не соглашается отдать Сампо и грозится поднять против них всех жителей Похъелы. Вяйнямейнен берется за кантеле и погружает всех похъельцев в сон, сам же вместе с товарищами находит Сампо, и счастливые калевальцы уплывают. На третий день Лоухи пробуждается и, увидев, что Сампо похищено, насылает густой туман и ветер, чтобы задержать Вяйнямейнена и его друзей. Тут же она снаряжает военный корабль. Во время боя на море



«САМПО»

между Похъелой и Калевалой Лоухи удается выхватить Сампо из лодки, но оно падает в море, где разбивается на куски. Большие куски тонут, а мелкие волны выбрасывают на берег. Хозяйке Похъелы ничего не остается, как убраться восвояси, захватив с собой от Сампо только пустую крышку. Вяйнямейнен тщательно собирает на берегу обломки Сампо, сращивает их. Он желает своей стране вечного счастья.

Ничего этого и многого другого в фильме нет. Оттого и получается, что борьбу за чудесную мельницу-самомолку вроде бы ведет только один смельчак Лемминкяйнен. И уже не хозяйка Похъелы остается с пустой крышкой, а сам Лемминкяйнен тайком увозит кусок Сампо в Калевалу. Вряд ли это в его характере, да и тема этим мельчится.

Собственно, по фильму Сампо так и остается у злой старухи, никто его не отбирает до самой ее гибели, до того заключительного эпизода, когда калевальцы идут выручать похищенное солнце. А ведь далеко не случайно, что в эпосе Лоухи вовсе не погибает и Вяйнямейнен, оставляя свои великолепные песни людям, уходит с многозначительным предсказанием, что он еще понадобится своему народу для нового Сампо, кантеле и света. Здесь отчетливо ощущается мудрый намек на то, что темные силы окончательно не побеждены, что народу еще предстоят впереди нелегкие испытания. В фильме на сей счет нет даже и намека, и это в известной мере не только упрощает сюжет, но как бы «облегчает» сложную проблематику эпоса.

Вряд ли стоит винить молодого артиста Андриса Ошиня, не сумевшего при всем желании преодолеть некоторую одноплановость, схематичность образа Лемминкяйнена, и обаятельную Э. Киви, которой в роли Анники, в сущности, играть нечего. Не хватает эпической глубины и И. Воронову в роли вековечного кователя Ильмаринена. Этот легендарный кузнец—один из центральных образов «Калевалы». Именно он выковал Сампо, совершил ряд выдающихся подвигов. Самый близкий соратник Вяйнямейнена, мужественный и непоколебимый воин Ильмаринен—подлинный виртуоз в своем деле, где его еще никто не превзошел. В эпосе он, например, даже летает на крыльях выкованного им орла, который

Волн одним крылом коснулся,
А другим достал до неба;
Загребает дно когтями,
Клювом скалы задевает.

Таких «крыльев» недостает И. Воронову. В фильме Ильмаринен очень уж приземлен, про него не скажешь, что такой выковал небо, солнце и луну.

Интересен в картине Вяйнямейнен в исполнении талантливого финского актера Урхо Сомерсальми. Жаль только, что авторы фильма отвели этому герою очень мало места и показали его в основном лишь как песнопевца.

Поэтическая мысль о материнской любви, которая сильнее смерти, воплощена в образе матери Лемминкяйнена. Эту роль выразительно играет Ада Войцик. Правда, временами она в своем горе едва уловимо начинает больше походить на русскую женщину, чем на дочь Калевалы.

Запоминающийся образ хозяйки Похъелы создает А. Орочко. В лице Лоухи словно собраны все отрицательные черты и эгоистические устремления.

В фильме хорошо показано, что, в отличие от жителей светлой, радостной Калевалы, которые высоко чтут труд, обитатели Похъелы проводят время в праздности. Мельница-самомолка нужна им лишь для того, чтобы даром получать жизненные блага. Они прежде и больше всего бездельники, эти чародеи и прорицатели. Сценаристы и постановщик показывают их с легкой иронией. Между тем в эпосе обитатели Похъелы далеко не так безобидны. Недаром же

Сто столбов там возвышалось,
Сотни там голов на кольях.

«Сампо»—первая попытка экранизации «Калевалы», по крайней мере в советском кино. Естественно, что вокруг фильма идут и долго не утихнут споры, тем более что «Калевала» знает разные трактовки в литературе, музыке и живописи. Надо надеяться, что бессмертный эпос еще не раз вдохновит мастеров киноискусства. А пока мы благодарны за первую попытку перенести на экран его неувядаемые идеи и образы.

г. Петрозаводск

И. Левшина

Судьба поэта и судьба сценария

... Я песню мою соловьиную
Готов поделить с землей.
Я связан с землей моей дивною
И ей лишь верен душой.

Я отдал ей мысли и силы свои
И предан лишь ей одной.
Навеки меня привязала судьба
К земле родной...

(*Абдулло Джафар ибн Мухаммад Рудаки. X век.*)

Это было тысячу с лишним лет назад... Молодой гончар Рудаки из селения Панджрудак, влюбленный в поэзию и музыку, стремится в большой торговый город—средоточие науки и искусства—Бухару. Стихи Рудаки уже известны в народе, но он хочет показать свой талант и при дворе. Рудаки еще молод, его влекут к себе не только науки и искусства, но и блестящая будущность придворного поэта. Без сожаления он покидает родной кишлак, односельчан, молодую жену Робию, расстается с ремеслом своих отцов.

Эмирские стражники смеются над неотесанным простолюдином, называющим себя поэтом. А простые люди—переписчик книг, базарный художник,—покоренные поэтическим талантом Рудаки, помогают поэту создать сборник его стихов. Это была первая книга стихов на таджикском языке (до Рудаки писали по-арабски). Наср Второй Саманид, один из организаторов таджикского национального государства, понимает, что поэт, пишущий по-таджикски, может быть полезен для национального престижа.

Юноша-ремесленник становится придворным поэтом, получает титул «главы поэтов».

Но Рудаки одинок при дворе. Он начинает понимать, что его место не здесь. За стихи платят золотом, однако богатство все меньше радует Рудаки. И слава уже не нужна Рудаки—она призрачна...

... Долгие годы из-за глупой барской прихоти поэту не дают быть вместе с его возлюбленной—прекрасной танцовщицей, невольницей Нигиной. Нигина—настоящий художник: она так же живет в танце, как Рудаки в своих стихах. Этим родным по духу людям не дают соединиться. Отчаявшаяся Нигина кончает жизнь самоубийством.

Один лишь любимый труд остался в жизни поэта. Далеко от дворца его родная земля. Родной Панджрудак... И все горше и горше становятся стихи Рудаки. Его не радуют павлины и серны, разгуливающие в эмирских садах. Ему тесно в золотой клетке, куда он вошел сам, добровольно...

Разоренный войнами и налогами, восстает народ. Народ хочет спокойствия и справедливости, он не хочет жить в рабстве и медленно умирать от голода. И старец Рудаки бросает в лицо Насру, жестоко подавляющему народный мятеж, горькие и гневные строки:

Блажен, кто властию владеет,
Но даже раб—создание творца,
И убивать людей
Никто не властен и не смеет!..

«Просвещенный правитель» Наср, старый друг и «благодетель» Рудаки, приказывает выколоть глаза дерзкому поэту.

К немощному и слепому старцу приходит его верная жена Робия. Всю жизнь эта простая крестьянская женщина как тень следовала за любимым человеком. Она приходит к ослепленному, но духовно прозревшему Рудаки и уводит поэта с собой, к людям, которым по-прежнему нужен и дорог его талант.

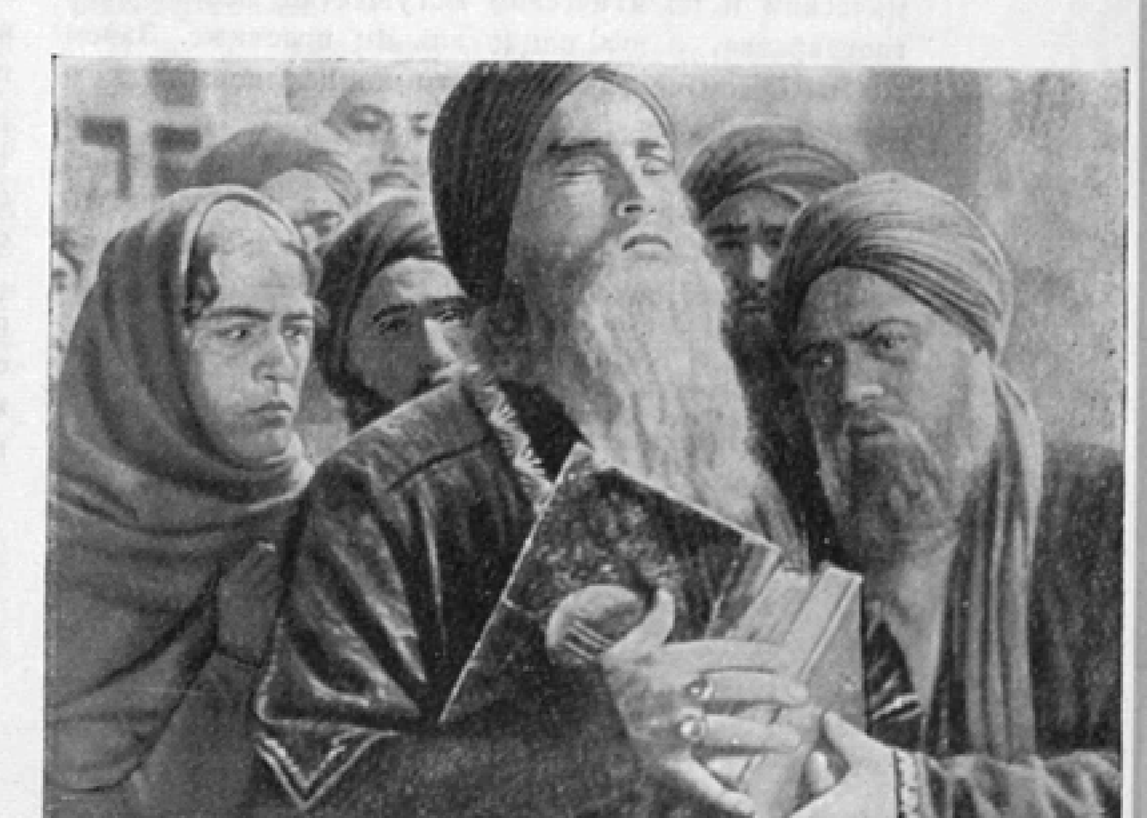
Так в общих чертах выглядел несколько лет назад замысел сценария Сатыма Улуг-заде «Судьба поэта».

Завершения работы над сценарием с нетерпением ждала студия «Таджикфильм», ждала общественность Таджикистана. Выпуск фильма собирались приурочить к 1100-летию со дня рождения великого поэта. И студии и самому автору хотелось видеть сценарий безупречным. Поэтому его варианты неоднократно обсуждались и писателями и юбилейным комитетом, в состав которого входили историки, литературоведы, критики...

В целом сценарий нравился, но возникали и сомнения: зачем автор собирается показать, что Рудаки







«СУДЬБА ПОЭТА»



«СУДЬБА ПОЭТА»

(великий Рудаки!) сам стремился в Бухару, что его привлекали титул придворного поэта, слава и богатство?

И вот уже в фильме* юноша Рудаки, полный сознания своей великой миссии народного поэта, едет в Бухару только лишь после приглашения туда. Он ничего не имеет против знакомства с искусными мастерами придворной поэзии и мудрым визирем Балами. Но, конечно, ему даже в голову не приходит подумать о деньгах, о славе!

Казалось бы, изменения небольшие. Но фильм проиграл. Острее и динамичнее можно построить сюжет, когда герой добивается своего места в жизни, а не когда ему любезно предлагают это место. Значительно интереснее проследить характер героя в развитии—от безрассудных юношеских лет до мудрой старости.

— История говорит нам,—заявляли историки,— что эмир Наср был одним из прогрессивных правителей династии Саманидов. Он заботился об экономическом и политическом могуществе таджикского государства, о его национальном престиже. Зачем же мы будем показывать его в конце фильма таким тираном?

В фильме репутация Насра не была подорвана. Ослепить поэта приказывает не Наср, а его престолонаследник Нух, еще в детстве проявлявший тиранические наклонности.

* Сценарий С. Улуг-заде. Режиссер Б. Кимягаров. Оператор Н. Олоновский. Художники И. Шпинель, Д. Ильябаев, К. Ефимов, А. Алавердов, А. Ахрименко. Композитор А. Бабаев. Звукооператор В. Костельцев. «Таджикфильм». 1959.

А ведь напрасно советские художники не решились создать более сложный и более достоверный образ Насра Второго Саманида. Заслуги перед историей одного из основателей таджикского национального государства не исключали для писателя возможности (и мы бы сказали—необходимости) раскрыть в его образе типические черты правителя-феодала, тирана и деспота.

Высказали свою точку зрения и литературоведы:

— В сценарии очень слабо подчеркнуто такое величайшее событие в истории литературы, как создание первого сборника стихов на таджикском языке.

И в фильме создание дивана стихов на таджикском языке стало отдельной темой, причем превышающей по своему значению чуть ли не все остальные темы сценария. Придворные поэты, люди, в большинстве своем погрязшие в лести и интригах (как это было задумано первоначально), превратились в смиренных почитателей Рудаки. Ропот умиления и восхищения деяниями Рудаки не смолкает до конца фильма... Если бы не вражда с военачальником Сахлем, соперничающим с поэтом из-за Нигины, и не козни бывшего главы поэтов, то Рудаки очень неплохо жилось бы при дворе.

— Достойно ли великого поэта, передового человека своего времени, при живой жене влюбляться в невольницу-танцовщицу?—возникал новый вопрос.

Предлагали компромиссное решение—пусть Робия будет не женой, а невестой... При обсуждении этой «проблемы» кто-то напомнил такой исторический эпизод: у Рудаки была современница, талантливая поэтесса, девушка из знатного аристократического рода. Она полюбила простого воина-раба. Оскорбленные родственники заточили девушку в темницу-баню, где она и задохнулась. Рудаки не был близок с поэтессой, но принимал большое участие в ее судьбе, пытаясь ее спасти...

Превращение Нигины из танцовщицы в поэтессу не обогатило фильм. Для всестороннего раскрытия образов двух поэтов в фильме не хватило места. Оставалось надеяться на обаяние молодой актрисы и на доверчивость зрителей, которые поверят на слово, что Нигина талантлива и что поэт не случайно предпочел ее своей невесте Робии...

В результате всех переделок художественная ткань сценария расползлась, в нем пропал философский подтекст, почти исчезла поэзия, измельчали социальные обобщения.

Обеднение мысли легче скрыть под внешней пышностью формы. Так произошло и в картине о Рудаки. «Судьба поэта»—монументальный и красочный фильм. На экране—роскошные одеяния вельмож, золотом и драгоценными каменьями тка-

ные халаты... Парча и бархат самых ярких и самых нежных тонов и расцветок... Пышные дворцовые покои... Богатые придворные пиры...

Однако вся эта красочность была бы уместна, если бы на ее фоне не проигрывал в своей внутренней содержательности и многогранности центральный образ.

С первых же кадров герой фильма показан уже сложившимся борцом за народные права, справедливость и родной язык. Образу некуда развиваться дальше, и он оказывается во многом статичным, несколько однотонным...

Стремление выпустить «юбилейный фильм» вступило в противоречие с первоначальным замыслом.

Итак, сценарий прошел сложный путь. Он во многом определил тот ключ, в котором решен фильм. Именно сценарий, по которому в результате снималась картина, привел к тому, что фильм, по сути дела, состоит из двух частей: рассуждений о величии Рудаки, об историческом значении его фигуры и из любовной интриги.

Однако, просматривая газету «Коммунист Таджикистана», мы встречаем положительные отклики зрителей на этот фильм. Учитель, рабочий, инженер, писатель—все пишут об удовольствии, которое доставила им картина.

В чем же дело?

Думается, что здесь мы встречаемся с тем редким случаем, когда истина заключена в обоих, казалось бы, резко противоположных мнениях. Да, сценарий претерпел изменения, которые, на наш взгляд, обеднили фильм. Но картина и в том виде, в каком она вышла на экран, заслуживает зрительского внимания.

В Таджикистане рады созданию картины, которая по своему производственному размаху ничуть не уступит самым «масштабным» фильмам центральных студий. Действительно, это очень трудный «постановочный» фильм—со сложными декорациями, с большим актерским коллективом и многолюдными массовыми сценами. Его создание требовало огромного напряжения творческих сил, особенно в условиях небольшой, технически слабо вооруженной студии.

И здесь нельзя не сказать о серьезной и по-настоящему профессиональной работе режиссера Б. Кимягарова, во многом сумевшего справиться со сложной задачей, стоявшей перед постановщиком картины.

Зрители покорены и актерским ансамблем, великолепным по своему составу. Из «стариков» хочется отметить народного артиста Таджикской ССР Х. Рахматуллаева (визирь Балами). Рахматуллаев играет, как всегда, необычайно достоверно, мягко и убежденно. Его мудрый и великодушный Балами прост и человечен.

Из молодежи радует Д. Касымова (Нигина) Недавняя выпускница музыкального училища, она за последние два года играет уже вторую роль в кино.

По сравнению с предыдущей, первой своей ролью (Зульфия в фильме «Высокая должность») Касымова значительно выросла. Ее обаятельная, женственная и поэтичная Нигина—по-настоящему талантливая актерская работа.

К сожалению, сценарный материал не дал всем актерам полностью проявить свои возможности. Народный артист СССР М. Касымов вынужден в оперном, живописном плане изображать «злодея» Сахля. Сахль жесток и коварен, у него злодейская усмешка и злодейский прищур глаз. Конечно, эта роль ниже возможностей одного их лучших толкователей шекспировского репертуара, глубокого, убедительного и темпераментного актера.

Хочется думать, что образ Бану, созданный народной артисткой Таджикской ССР С. Туйбаевой, испорчен при дубляже: вряд ли эта умная и тактичная актриса превратила бы свою глупую, тщеславную, но властную и жестокую героиню в этакую «опереточную диву» ...

Зрителя увлекает событийная часть сценария. Он внимательно следит за любовной интригой, сочувствует Рудаки-влюбленному, переживает трагическую гибель Нигины. Судьба замечательного стихотворца по-настоящему волнует. Волнуют и его чудесные стихи—то лирически нежные, то иронические, то гневные...

М. Арипов (Рудаки) интересно и темпераментно провел многие сцены фильма—особенно финальные эпизоды. Молодому актеру помог и оператор, которому на редкость удались портреты Рудаки-старца. Особенно выразителен портрет слепого Рудаки: аскетическое сухое лицо, накосо проваленная тень глаз, длинная ярко-белая борода...

И хотя в картине не получилось цельного трагедийного характера, Рудаки не оставляет зрителей равнодушными.

И все же жаль, что традиционно условное представление о герое вытеснило многие живые и оригинальные черты образа, что глубина социальных обобщений, психологической характеристики часто уступает место парадному зрелищу. Обидно смотреть фильм и представлять себе, каким поистине значительным произведением нашего киноискусства мог бы стать фильм «Судьба поэта».

Н. Лордкипанидзе

Полагаясь на дары Аполлона

Фильм Резо Чхеидзе «Майя из Цхнети»* кончается патетической сценой. Поле брани. Держа на руках тело убитой девушки, юноша в отчаянии повторяет ее имя: «Майя, Майя, Майя!» Гулким эхом разносится оно по потрясенным окрестностям, и музыка вторит всеобщему горю. Должны были бы сопереживать и мы. Но почему-то остаемся холодными и даже недоумевающими. Впрочем, почему—нам понятно. Не очень ясно другое: почему этот фильм сделал именно Резо Чхеидзе, один из авторов «Лурджи Магданы» и постановщик «Нашего двора».

Нам вовсе не хочется бить по этому поводу в набат и объявлять, что неудача не случайна, что и в прежних работах Чхеидзе были коекакие уступки не очень требовательному вкусу (мы имеем в виду «Наш двор») и что, употребляя дежурную фразу, «Майя из Цхнети» заставляет «серьезно задуматься о судьбе молодого художника». Обо всем этом не обязательно говорить хотя бы потому, что неудачи вовсе не кажутся нам более важными показателями, чем успехи. Хочется сказать несколько слов о другом и имеющем отношение не только к Резо Чхеидзе. О том, что досаднейшие просчеты некоторых наших картин кроются, как это ни парадоксально на первый взгляд, в небрежении к вопросам теории искусства. Постараемся пояснить нашу мысль.

Майя из Цхнети—девушка-крепостная, убившая своего помещика и скрывающаяся от преследований. Достаточно одной этой фразы, чтобы воображение подсказало вам характер фильма, связанного с подобной темой. Мрачный век крепостного права, страдания простых людей, глухое возмущение, зреющее в их сердцах, и, наконец, возмездие: убийство жестокого господина. Конец фильма, который мы рассказали, предполагает как будто бы именно такое сугубо драматическое развитие событий. Однако не будем торопиться с выводами—ведь тема и ее художественное развитие определяются не только жизненным материалом, но и индивидуальностью автора. Сценарист В. Канделаки предопределил совсем иной—комедийно-героический строй картины и сделал это не случайно. То, что происходит в его сценарии, во многом обусловлено характером семнадцатилетней героини—характером мальчишеским, смелым, дерзким. Майя отлично скачет на коне, владеет кинжалом и пистолетом. Ей нетрудно расстаться с девичьей одеждой и, отрезав черные косы, превратиться в красивого юношу. Так она и поступает, и с этого момента начинаются подвиги и приключения Майи из Цхнети.

Одна она рискует напасть на добрый десяток вооруженных мужчин, чтобы освободить от рабства крестьян, угоняемых в Персию. Конечно, Майя добивается победы, и спасенные ею люди становятся ядром отряда, который она приводит к царю. Девушка хочет искать у него справедливости, и находчивый случай—не зная, с кем она имеет дело, Майя со свойственной ей горячностью затевает спор с самим правителем Грузии—помогает исполниться ее желанию. Ираклий II приглашает юного храбреца на пир, и Майя, несмотря на злые козни вельмож, проникает во дворец. Здесь она непринужденно беседует с царем, открывает ему глаза на неверность феодалов, прячущих от него крепостных, и, облеченная особыми полномочиями, вместе со своим верным отрядом отправляется на формирование государева войска.

Не будем столь же подробно рассказывать о дальнейшем течении событий. Скажем лишь, что они по-прежнему необыкновенны и по-прежнему выдержаны не столько в скрупулезно-историческом, сколько в помпезно-романтическом духе. И вот завершение эпопеи: едва не решив появлением своего раз-

«МАЙЯ ИЗ ЦХНЕТИ»



* Автор сценария В. Канделаки. Режиссер Р. Чхеидзе. Оператор Г. Челидзе. Художники Г. Гигаури, К. Хуцишвили. Композитор С. Цинцадзе. Звукооператоры Р. Кезели, Д. Ломидзе. «Грузия-фильм», 1959.

росшегося отряда положительный исход битвы грузин с персами, Майя гибнет. Далее следует финал—на фоне разорванных, быстро мчащихся облаков, на фоне бурной музыки взывающий горе голос: «Майя, Майя, Майя!»

Такая концовка далеко не случайна. Она призвана наглядно проиллюстрировать мысль о том, что таким, как Майя, нет счастья в крепостнической Грузии. С утверждением этим, конечно, спорить трудно, и мы бы не стали делать этого, если бы не настойчивое желание самих авторов фильма. Историю грузинской Жанны д'Арк они рассказывают совсем не в том духе, который объяснил бы неизбежность ее гибели. Костер Жанны осветил многим поколениям истинное лицо правителей и церкви; смерть Майи кажется случайной и не воплощает в себе трагических противоречий времени. Куда естественнее предположить, что царь Ираклий—добрый, умный, мягкий и совсем лишенный сословных предрассудков—простит Майе убийство князя-насильника и она заживет в свое удовольствие вместе с возлюбленным.

Однако Резо Чхеидзе ни на минуту не хочет допустить мысли о счастливом завершении картины. Почти с самого же начала ее он отказывается от юмора, легкости, иронии. Его не смущает, что в правдивость многих и многих эпизодов можно поверить, только если взглянуть на них сквозь пальцы; его не смущает и вопиющее противоречие между сюжетом и жанром, в котором этот сюжет воплощен. Кажется, что больше всего постановщик озабочен тем, чтобы выдержать «Майю из Цхнети» в таком же романтически приподнятом, торжественном ключе, как, скажем, «Георгий Саакадзе». Но Майя, несмотря на всю свою храбрость, не Георгий, и тот стиль, который, может быть, и уместен в картине о полководце и государственном деятеле, в этом фильме выглядит явно бутафорским.

Переживания во что бы то ни стало! Вспомните только, как безутешно рыдает Майя, увидев, что ее избраннику приглянулась девушка (добавим в скобках, что не просто деревенская девушка, как полагалось бы по жизни, а эдакая женщина-вамп, взглянув на которую Майя, естественно, содрогнулась от ревности). Вспомните, как потом, вскочив на коня, умчалась она в темную ночь развеивать свое горе. Правда, умчалась она еще и потому, что ей надо было отбиться от своих товарищей, попасть в плен к предателю-князю и, уяснив себе его козни, помешать осуществлению коварных планов. Однако постановщик маскирует эту истинную причину ночной эскапады именно ревностью. И так все время.

Р. Чхеидзе пришпоривает и поднимает на дыбы всю картину. Он ставит своих героев на пьедестал,



«МАЙЯ ИЗ ЦХНЕТИ»

заставляет их в высоком стиле объяснять свои поступки и вообще не позволяет им совершать реальных действий—все время сверхподвиги. В минуту редкой передышки мы видим лукавые и умные глаза Лейлы Абашидзе, видим ее озорную улыбку и понимаем, как трудно дается актрисе этот выдержанный якобы в национальных традициях, якобы романтико-героический тон. Но, право же, он имеет с традицией лишь поверхностное сходство, ибо не существует, и в искусстве особенно, вневременной и вечной, застывшей традиции. А если уж говорить о традиции—о вершинах грузинской литературы, сцены, кинематографии,—разве она не требовала найти для этого сюжета тончайший сплав поэзии и юмора, простого и возвышенного? Зачем же понадобилось повторять худшие штампы наименее удачных картин Грузии?

Мы просим извинить нас за азбучные истины, но приходится повторять их, ибо некоторые творческие работники, в том числе молодые и способные, предпочитают во всем полагаться на чутье и прочие дары Аполлона, забывая, что искусство в такой же мере требует и размышления и знания его основных законов.

В. Шитова

Сказочка о бизнесе

Английская киностудия «Пайнвуд» предложила вниманию публики фильм «Королевство Кэмпбелла» по мотивам романа Хамонда Иннеса. Режиссер картины—Бетти Бокс. В главных ролях—английские кинозвезды первой и второй величины. Они разыгрывают перед нами историю о том, как предпринимательство, так сказать, романтическое одерживает победу над предпринимательством расчетливым и нечистоплотным. О том, как «благородная незаинтересованность» в барышах в конечном счете приносит эти самые барыши.

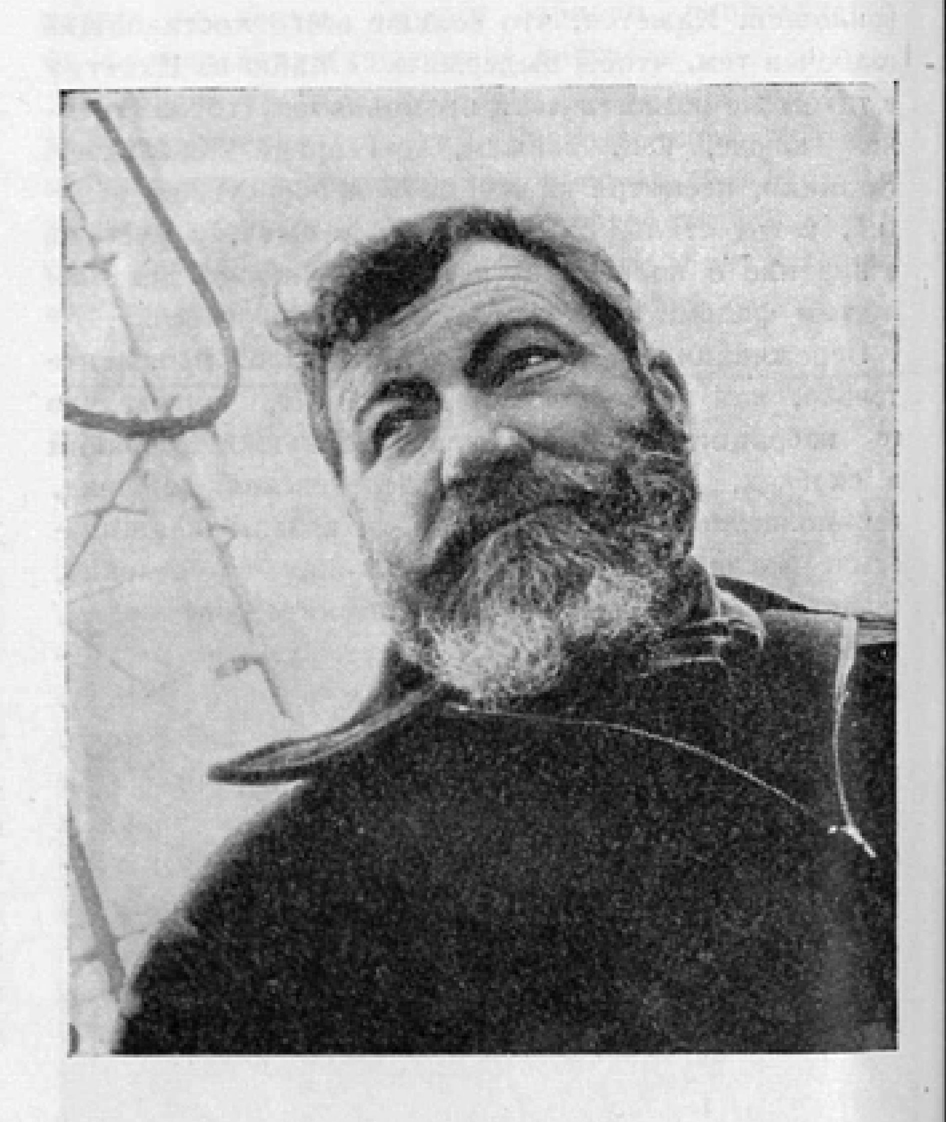
Герой фильма Брюс Кэмпбелл—это нечто иное, чем комок отлично натренированных стальных мускулов, движимых столь же стальной волей и страстью к богатству: он борется и побеждает не ради корысти, а во имя фамильного долга.

Романтическое возвышение образа Брюса достигается простейшим приемом: молодой человек болен неизлечимой болезнью, и жизни ему осталось всего лишь на полгода—не меньше, но и не больше. Это ли не веское доказательство его бескорыстия в деле поисков богатейшего нефтеносного пласта, который таится в земных недрах, но не был обнаружен прежними владельцами «королевства Кэмпбелла»? Брюсу нет дела до тех миллионов, которые хлынут в его карманы, как только взметнутся к небу нефтяные фонтаны: у него даже нет наследников. Так болезнь ставит его над жизнью, дает ему искомые создателями фильма моральные права и преимущества. Когда же Брюс побеждает, оказывается, что врачи ошиблись в диагнозе: новому владыке «королевства» предстоит долгая и счастливая жизнь, предстоят радости обладания теми самыми миллионами, о которых он и не заботился. Что ж, врачебная ошибка—дело житейское, и не взыщите, что она так удачно предопределила традиционный «хеппи энд» во всей его приятности...

Итак, Брюс приезжает в далекую горную страну, расположенную где-то на севере Канады. Приезжает одиноким, слабым, в спокойном и печальном сознании своей обреченности. По всей вероятности, он новичок в этом мире, где нужна железная хватка,

«КОРОЛЕВСТВО КЭМПБЕЛЛА»





холодная решительность, точно рассчитанное коварство. Но он новичок поистине талантливый. Брюс мгновенно усваивает правила игры и даже, больше того, сам навязывает их своим противникам, погубившим его деда. В то же время зрителю предложено верить, что по своей человеческой природе Брюс Кэмпбелл мягок, бескорыстен и совестлив.

У Брюса Кэмпбелла есть свои легко угадываемые прототипы: это герои известных буржуазных «одиссей», которые и на Аляску приезжали не столько за золотом, сколько в поисках приключений, это мечтательные и храбрые ковбои старых кинобоевиков, тоже «бессребреники» и тоже победители.

Как и там, борьба за богатство идет здесь не в орущем и потеющем аду биржи, не за конторскими столами офисов, а «на природе», и оружие в этой борьбе—не акция, не вечное перо банкира, а крепкие руки, быстрые ноги, выносливость и ловкость, которыми пришлось наделить даже умирающего Брюса, вопреки всякому медицинскому правдоподобию.

Брюс победил потому, что сумел искусно расставить ловушки, перехитрить и опередить где надо. Ему требовалось спасти от затопления свои нефтеносные земли, и он храбро кинулся в атаку, не побоялся проделать целый ряд отчаянных диверсий против компании, строящей плотину. Он взрывал мосты и скалы, портил дороги, перерезал телефонные провода, от чужого имени давал распоряжения... Уголовный кодекс трещал по всем швам. «Рыцарь чистой идеи» шел войной на заурядных дельцов, озабоченных ценами на электрическую энергию и увлеченных махинациями с покупками по дешевке негодного цемента. И вот, по логике фильма, тот, кто хотел просто победить, не получив для себя ничего, действительно победил и получил все, а его недруги поплатились именно за свое мелочное и прозаическое корыстолюбие: плотина, построенная на скорую руку, рухнула; факел, победоносно пылающий над первой скважиной, не погас; злодей Морган, погнавшийся за наживой, погиб...

А потом в финале нам был показан герой, которому разрешили не умирать и который откровенно радовался своему богатству. Радовался вместе со своими сообщниками из той же самой породы «рыцарей бескорыстия», какими были и его возлюбленная Джин, и бородатый буровой мастер, согласившийся рискнуть своими механизмами без обязательного вознаграждения, и молодой геолог...

Они радовались, а мы в это время думали о глубоко неверной морали этого не лишенного чисто событийной занимательности фильма, где воспевается этакий самоотверженный «поэт наживы», которого авторы предлагают нам полюбить.

Фильм «Королевство Кэмпбелла» неплохо снят оператором Эрнстом Стюардом. Хороша цветовая гамма его кадров: синева осеннего северного неба, рыжие и красновато-золотистые тона листвы, яркие пятна костюмов—клетка ковбоек, бархатистая замша щегольских курток, оранжевые, желтые, алые поверхности механизмов и машин... Как и следовало ожидать, в реквизите фильма нашли свое место некие милые вещественные анахронизмы, опять же уводящие нас от механизированной прозы современного буржуазного быта: старомодные светильники, похожие на керосиновые лампы, вышитые коврики, добропорядочная гнутая мебель, провинциальные обои в веселый цветочек. И симпатичные старушки Эбигейль и Рут, давние друзья Кэмпбелла-старшего, помощницы Кэмпбелла-младшего, это тоже милые анахронизмы—со своими седыми букольками, с брусочками золота, в которых они предпочитают держать свой капитал.



«КОРОЛЕВСТВО КЭМПБЕЛЛА»

Так киностудия «Пайнвуд» и режиссер Бетти Бокс организовали для зрителей увеселительную прогулку в «королевство Кэмпбелла», которое расположено так же далеко от больших городов, как далека сюжетная основа этого фильма от суровой и сложной правды о нашем веке.

М. Зак

Пусть живет киноновелла

Почему фильмы кажутся иногда такими длинными, хотя их размеры не превышают стандарта? Почему зачастую так расточительно расходуется драгоценное время — время кинематографа?

В самой общей форме ответ более чем ясен: причина — искусственное растягивание бедного жизненным содержанием материала или неумение извлечь из обширного материала самую сердцевину и облечь ее в точную кинематографическую форму.

А если говорить конкретнее...

I. ОБРАТНАЯ ПРОПОРЦИЯ

В любом виде искусства объем произведения не может быть измерен количеством напечатанных страниц, метров снятой пленки, высотой скульптуры или размером холста. Разве не бывает, что размер (в каких бы линейных или квадратных единицах он ни выражался) и настоящий объем произведения находятся в обратно-пропорциональной зависимости?

Не одна лишь финальная надпись — «конец первой серии»—убеждает нас в том, что картина К. Исаева и Ф. Эрмлера «День первый» является только частью большого замысла. Действие фильма развивается на большом историческом фоне. Вместе с героями, молодым рабочим Николаем Тимофеевым и его женой Катей, мы проходим по памятным местам революционных боев. На экране возникают петроградские улицы, коридоры Смольного, площадь перед Зимним дворцом. В одной из сцен фильма наши герои встречаются с вождем пролетарской революции В. И. Лениным. Фильм завершается символической сценой: во время штурма Зимнего погибает Тимофеев, не зная, что в этот час у него родился сын — наследник свободы, завоеванной кровью отца. Да, авторы избрали для воплощения своего замысла форму крупного историко-революционного кинополотна.

Но обратимся к другому фильму, вернее, к одной лишь его сцене. Для этого мы будем вынуждены вернуться на тридцать с лишним лет назад.

Картина Н. Зархи и В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» завершается сценой утра, наступившего после взятия Зимнего дворца... К раненым солдатам и рабочим подходит женщина с котелком в руке. Она опускается на колени возле парня, раненного во время штурма, встречает его мучительную, искаженную гримасой боли улыбку. Когда-то он предал в руки полиции мужа этой женщины— забастовщика, революционера. Женщина начинает перевязывать парня. Ветер сдувает с принесенного ею котелка платок. Стоящий рядом рабочий замечает в котелке вареную картошку, нагибается, берет одну, ест. На него смотрят другие. Перехватив их взгляды, женщина поднимает котелок и оделяет картошкой потянувшихся к ней людей. Оставшиеся на дне картофелины она высыпает в руки парня.

Вот и все. Всего несколько десятков метров пленки. Но какое удивительное, целомудренное решение величественной темы — утро нового мира! Примирение женщины с некогда жестоко обидевшим ее человеком, встретившиеся улыбки, свежий ветер, дующий с Невы, котелок картошки, голод и усталость.

написанные на лицах людей, — из этой бесхитростной монтажной фразы рождается незабываемое ощущение конца пройденного большого пути и начала нового...

Сцена символична, и она оправдана всем ходом событий фильма. Это первый итог жизненного пути темного крестьянского парня, который стал участником штурма Зимнего. Как сказал С. М. Эйзенштейн: «Для показа психологического процесса внутри мозговой коробки деревенского парня в ход пущена громадная машина войны, биржи, капиталистической конкуренции, революции».

А для чего пущена в ход «машина событий» в картине «День первый»? Ведь характеры героев остались неизменными. Все тот же насмешливый, настойчивый, находчивый рабочий паренек и все та же робкая, бесконечно влюбленная в мужа и боящаяся за него молодая женщина. Персонажи лишь перемещаются из сцены в сцену, из одного исторического места в другое. Причем количество этих мест вовсе не обязательно. Любое событие можно безо всякого ущерба для героев вынуть из цепи ему подобных.

Сколько мастерства, творческого опыта, режиссерского темперамента вложил Ф. Эрмлер в постановку эпизода «бой на Самсониевском мосту», едва ли не лучшего в картине! Невольной свидетельницей боя оказывается Катя. Эпизод завершается диалогом между ней и пареньком, еще не остывшим от жаркой схватки: «Цела? Надо было тебе!» — «Вот страх-то? А!» — «Испугалась!» —«Не...».

Какое влияние на судьбу героини оказало это событие? Может быть, оно навечно запечатлелось в ее памяти? Заставило впервые задуматься о смысле героической борьбы, которую ведут ее муж и эти люди? Может быть... Во всяком случае, для фантазии зрителя оставлен безграничный простор. Цепь событий значительно расширяет рамки картины, почти не затрагивая развития человеческих характеров.

Символической сценой родов исчерпывается смысл фильма «День первый». Историко-революционный материал, в котором можно найти десятки ярких человеческих судеб, подчинен замыслу, вполне разрешимому в пределах киноновеллы.

Могут возразить, что «День первый» — это лишь первая часть дилогии (или трилогии?), которая расскажет о жизни героев на протяжении многих и многих лет. Образ Кати будет развит в следующей серии фильма, озаглавленной «Ее путь». Впереди — большое жизненное пространство, многие сотни метров пленки. Не надо торопиться с выводами.

Мы не ставим под сомнение значительность замысла. Но тогда еще более вопиющим оказывается разрыв между его масштабом и частичной реализацией в «Дне первом».

«Конец Санкт-Петербурга» и «День первый», одна сцена и целый фильм. Единые по теме, как они различны не только по своим внешним, но, главное, внутренним масштабам! Предельный лаконизм кинематографического решения и утомительное изложение событий, иллюстрирующих несложный авторский замысел.

Разница видна даже в деталях. Ведь Катя тоже носит с собой картошку, мечтая накормить мужа. Но Николай отдает ее извозчику в «задаток» будущих бесплатных благ коммунистического общества. Решение не столько глубокое, сколько эффектное. И котелок в руках женщины из «Конца Санкт-Петербурга», эта потрясающая деталь, которая вырастает в образ недолгого, но величественного покоя, тишины, мира, наступивших вслед за огневым революционным штурмом...

Почему мы не находим подобных художественных открытий в фильме «День первый»? Его создатели обладают огромным опытом. На картинах Ф. Эрмлера учатся поколения молодых кинематографистов.

Когда имеешь дело с творчеством крупных художников, опасно пускаться в догадки, искать ответы, похожие на рецепты. Но тем не менее трудно найти другое объяснение, чем то, что художники следовали неверному замыслу. Начало рассказа о судьбе женщины, которое должно было занять три-четыре сцены, художники выделили в «первую часть» большого кинополотна и предоставили этому началу просторы полнометражного фильма. Искусственно завышенный объем не требовал, больше того, мешал поискам кратких, емких, подлинно кинематографических решений. Так возникла «обратная пропорция» между внешним размером и внутренним объемом.

II. ОПЯТЬ О НОВЕЛЛЕ

Даже самый поверхностный читатель газет и журналов не мог не заметить, что за последнее время резко возросло внимание писательской общественности и литературной критики к жанру рассказа. Ему посвящаются

многочисленные статьи; объявляются конкурсы на лучший рассказ; собирается семинар молодых прозаиков с условием, что за время семинара каждый его участник должен написать рассказ на современную тему.

Да, рассказ нужен. Это одна из наиболее чутких и мобильных форм литературы, великолепная школа писательского мастерства, строгого отбора фактов и явлений действительности, экономии художественных средств. Это бесспорно. Но нас интересует кинематограф...

Представим себе, что рассказ написан, напечатан и его автор приглашен на киностудию. Ему предлагают переделать рассказ в сценарий. Кто может возразить против этого? Напротив— осуществляется живое взаимодействие между литературой и киноискусством.

Однако возражение есть, хотя и особого порядка. Разнообразным формам литературных произведений (роману, повести, рассказу, новелле, даже очерку) на киностудии уготована, как правило, единая участь — быть воплощенными в объеме среднеметражного фильма. Широкий поток литературных жанров в своем движении к кинематографу наталкивается прежде всего на стандартные рамки наиболее распространенной формы кинопроизведений. Правда, за последнее время литературный поток пробил широкую брешь, в которую хлынули серийные фильмы. Их уже немало, а будет еще больше: готовится вторая серия картины «Дорогой мой человек» («Владимир Устименко»), двухсерийный фильм «Балтийское небо» по роману Н. Чуковского, двухсерийная экранизация «Мужества» В. Кетлинской и т. д. Список можно было бы продолжить, но и так ясно, что положение с этим видом фильмов благополучное, даже угрожающе благополучное. Расточительное увлечение серийными картинами требует особого разговора. Наше внимание привлекает гораздо более скромный вид фильмов — киноновелла.

Немного о классике. При экранизации литературного наследия еще недавно прибегали к испытанному способу — слиянию нескольких рассказов писателя в один большой фильм. Опыт показал, что результаты в этом случае достигались самые различные: удачные, как, например, в картине «Максимка», составленной из пяти рассказов К. Станюковича, и менее удачные, как фильм «Долгий путь», где причудливо соединились рассказ В. Короленко «Ат-Даван» и его же очерк «Чудная». Даже маленькая шутка А. Чехова «Налим» в слиянии с рассказами «Рыбье дело» и «Из записок вспыльчивого человека» приобретала вполне устраивающие сценариста и режиссера А. Золотницкого размеры киноповести. Затраченный труд не пропадал даром. Но так ли он был необходим? Кому нужны были эти «пластические операции», хотя и осуществленные новейшими кино-средствами, о которых могла только мечтать гоголевская Агафья Тихоновна? Может быть, все дело в размерах киносеанса? Не будем их касаться, как не трогал их Яков Протазанов, создавший еще на заре советского кино великолепный сборник киноновелл — «Чеховский альманах» и уже тогда решивший эту «проблему».

Но, может быть, специфика киноискусства требовала, чтобы перевод малой литературной прозы на язык кинематографа осуществлялся именно таким образом — в укрупненном масштабе? И это опровергается художественной практикой, рядом интересных киноновелл, созданных благодаря Центральной студии телевидения. Достаточно указать на превосходную киноновеллу «Две жизни», которая была поставлена по одному (одному!) рассказу П. Нилина «Жучка».

Время от времени киноновелла появляется на экранах, она существует... по преимуществу в педагогических целях. Обычно она используется в качестве экзаменационного билета для молодых режиссеров или пожилых ассистентов, мечтающих о самостоятельном творчестве.

Но продолжим разговор о писателе, чей рассказ на современную тему полюбился работникам киностудии. Обычно литературное произведение, даже небольшую новеллу, подвергают мучительной операции — ее растягивают до солидных размеров «нормального» фильма. Остановимся на этом случае. Он интересен как новый способ растраты кинематографического времени.

Сценарий фильма «Под стук колес», поставленного молодым режиссером М. Ершовым, принадлежит перу одного из наших лучших новеллистов Ю. Нагибина. В основу сценария писатель положил свой рассказ о юноше, который сохранил верность любви в минуту испытания, не променял, как его подруга, скромные, но подлинные человеческие чувства на блеск и мишуру поддельных.

С первого взгляда может показаться, что

фильм «Под стук колес» справедливо претендует на свой среднеметражный объем. На экране проходит большой отрезок жизни: детская привязанность героя и героини сменяется чувством их первой любви. Проследим только сюжетную линию героя, колхозного паренька Егорки: смерть отца, годы учебы в школе и работы подручным кузнеца, неудачная попытка поступить в институт, работа на судостроительном заводе, поступление в институт, приезд в родную деревню. Казалось, в фильме создан широкий и прочный плацдарм для большого разговора о сегодняшнем дне нашей молодежи. Однако перечисленные события — это лишь мимолетные воспоминания... Они поданы на экране с помощью спасительного, далеко не нового приема — наплывами. «На фоне наковальни, по которой бьют два молота, появляются наплывами: учебник литературы, физики, рука, пишущая сочинение, учебник истории СССР, чертежи, аттестат зрелости» (цитирую по монтажному листу). Так проходят школьные годы героя. «Летят искры сварки. Работает Егор. Рядом с ним инструктор... Егор надевает защитные очки... Вид судостроительного завода». Эти и подобные им кадры, словно белые нитки, сшивают в большое полотно кусочки настоящей жизни, которых не так уж мало в фильме. Их могло быть гораздо больше, если бы авторы не увлеклись размерами изображаемого в ущерб глубине. Материал действительности, взятый из рассказа, свободно укладывался в небольшие, но емкие формы киноновеллы, полной лирического раздумья о юности, оказавшейся на пороге большой жизни.

Перед нами новый сценарий Ю. Нагибина «Пути-дороги...»* (фильм ставится под названием «Неоплаченный долг»). Сценарий вырос из маленькой новеллы «Слезай, приехали...». В ней рассказывается о девушке, волею случая ставшей агрономом, которая прибыла на работу в район. Объехав, «не слезая с саней», несколько колхозов, она вновь оказывается на станции и ждет очередного поезда, чтобы вернуться в город.

Видимо, и этот сюжет может послужить основой для создания среднего фильма (имеются в виду размеры), который, однако, должен стать совершенно новым произведением. Между тем в сценарии расширен по преимуществу фон действия. Характеры героев не развернуты в новом качестве. Избежит ли фильм опасности стать «средним», и, увы, не только по размерам?

Спешу оговориться, что нет и не может быть такого формального закона, согласно которому рассказ должен предстать на экране обязательно в виде кинорассказа. Многие фильмы, и среди них «Сорок первый» или «Судьба человека», убеждают в обратном. Большой жизненный материал, сконцентрированный в малых литературных объемах рассказов Б. Лавренева и М. Шолохова, был развернут на экране вширь и вглубь. Он целиком заполнил собой все ячейки крупных кинополотен. Но для этого необходимы по крайней мере два условия: внутренний масштаб изображаемого (рассказ рассказу рознь!) и воплощение его средствами киноискусства.

Авторы сценария Р. Джапаридзе, Т. Абуладзе все в тех же среднеметражных размерах перенесли на экран газетный очерк о студентке, которая усыновила брошенных отцом детей. Мир большого города, эскизно, но выразительно набросанный в фильме «Чужие дети», неумолимо потребовал конкретных сюжетных связей с ним героев произведения. Однако набросок, пусть даже талантливый, остался только наброском, хотя и сравнительно широко раздвинул рамки картины.

Конечно, трудно теперь гадать о возможных результатах постановки фильма «Чужие дети» в жанре киноновеллы. Но разве нет оснований предполагать, что многие из предъявленных сейчас справедливых упреков были бы менее уместны по отношению к более скромному и точному замыслу?

Это, естественно, не значит, что основные законы искусства теряют свою власть над малыми формами; необходимость и в малом раскрывать богатство и сложность живой действительности полностью сохраняется. Но так же ясно, что сам характер этого раскрытия далеко не одинаков для кинороманa или киноновеллы.

Какие большие возможности заложены в новеллистическом принципе, лишний раз показывает картина «Майские звезды». Она состоит из четырех отдельных новелл, посвященных одному событию — освобождению Советской Армией города Праги в памятные дни мая 1945 года. Такое построение фильма позволило чешскому писателю Людвику Ашкенази и советскому режиссеру Станиславу Ростоцкому раскрыть многогранность

* «Искусство кино», 1959, № 6.

изображенного события, словно ракурсной съемкой подчеркнуть его рельеф и объем: полна весенних чувств, лирического обаяния молодости встреча советского офицера и чешской девушки; трагический мотив звучит в рассказе о советском танкисте, погибшем в последний день войны.

Побуждаемые размерами новелл, художники идут по пути поисков наиболее экономных выразительных средств. Они великолепно используют одну из трудностей постановки (незнание героями языка друг друга), чтобы превратить ее в источник интересных художественных решений. Авторский коллектив доверяет пластичности киноязыка и деталям действия. Папаха, подаренная чешскому мальчугану советским генералом, больше говорит нам о чувствах героев и о времени, чем длинные монологи. Или кусочек мела, которым пишут на стенах домов слово «разминировано» и на классной доске — первый мирный адрес! Заслуженный успех фильма проистекает во многом от плодотворно использованного художниками новеллистического принципа.

Здесь же уместно вспомнить о другой картине, составленной, по существу, из отдельных новелл, хотя ее авторы активно стремились преодолеть этот «недостаток». Фильм «Это начиналось так...» в свое время подвергся основательной критике из-за несовершенства драматургии, которая носила очерковый характер (сценарий фильма вырос на основе очерков журналиста С. Гарбузова). Но этой слабости, действительно присущей картине, могло бы и не быть, если бы Я. Сегель и Л. Кулиджанов не стремились обязательно заштриховать границы между отдельными новеллами (очерками), различимыми в фильме. Новелла о директоре совхоза Гришанине и его дочери Жене, с которой под горячим степным солнцем быстро слетели девическая разочарованность и наивный скепсис; новелла об Алеше и Тане, об их настоящей любви, от которой «рождаются дети»; новелла о бригаде Скворцове и «кореше» Лапшине. Конечно, такое рассечение готового фильма на новеллы условно, но, вновь и вновь просматривая картину, нельзя не заметить скрытый внутри нее новеллистический принцип, и скрытый напрасно.

Пренебрежение малыми формами обедняет наше киноискусство: ведь кинoновелла обладает теми же существенными достоинствами, что и ее литературный сородич — рассказ (мобильность, строгий отбор материала, экономия выразительных средств). С другой стороны, такое пренебрежение приводит к растрате кинематографического времени, способствует появлению фильмов, чьи размеры явно не соответствуют содержанию, взятому словно бы «на рост».

БЮРО ПРОПАГАНДЫ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

При Союзе работников кинематографии СССР начало работать Бюро пропаганды советского киноискусства.

В обширной программе бюро — лекционная, издательская и выставочная работа.

В Москве в помещении Союза работников кинематографии лекцией С. Герасимова «Роль кино в современном обществе» открылся кинолекторий. В этом лектории проходят четыре цикла лекций-просмотров. Первый цикл—«Киноискусство миллионов». Один из циклов посвящается истории отечественного и зарубежного немого кино, другой цикл—истории советского и зарубежного звукового кино (1931—1945 гг.). Четвертый цикл—«Мастера советского и зарубежного кино».

В ряде лекций будут освещены общетеоретические проблемы киноискусства, вопросы кинопроизводства, современной кинотехники, а также проблемы художественного, документального, научно-популярного, мультипликационного кино. Отдельные лекции познакомят слушателей с киноискусством социалистических стран, с кино Японии, итальянским неореализмом, современным американским и английским кино. К чтению лекций привлекаются историки кино, киноведы, а также драматурги, режиссеры и операторы.

●

В связи с созданием Бюро пропаганды советского киноискусства состоялось общее собрание членов секции теории и критики, на котором выступил директор Бюро пропаганды Л. Парфенов. Он ознакомил собравшихся с общими задачами новой организации. На собрании выступали также Р. Юренев, С. Гинзбург, И. Соколов, А. Новогрудский, Х. Херсонский, И. Вайсфельд, Ю. Ханютин и др. Кроме обстоятельного разбора лекционных программ был высказан ряд соображений о новых формах кинопропаганды, о создании фильмов-лекций по отдельным проблемам кино, о координации деятельности Бюро пропаганды с работой Общества по распространению политических и научных знаний, о популяризации лучших картин текущего кинорепертуара, о дискуссионных вечерах.

Михаил Маклярский

Трудности жанра

У НА ПОЛОЖЕНИИ ПАСЫНКА...

Уже давно в практике наших кинопрокатных организаций утвердилась традиция заполнять репертуар детских киносеансов главным образом приключенческими картинами.

Традиция эта идет от ошибочного представления, будто только юное поколение является любителем приключенческих фильмов. Однако стоит заглянуть в зрительный зал любого кинотеатра в Москве или Новосибирске, в колхозный клуб или заводской Дом культуры во время демонстрации там очередной приключенческой ленты, чтобы убедиться, что за головокружительными похождениями героев с одним и тем же интересом следят зрители, возраст которых — от семи до семидесяти лет.

Но, несмотря на такую популярность советского детективного фильма, судьба его складывается довольно странно. Произведения этого жанра всегда критикуют за недостатки и почти никогда не хвалят за достоинства. Чаще же всего делают вид, что этих произведений вовсе не существует, а если о них и упоминают иногда в обзорных статьях, то крайне застенчиво, со множеством извинительных оговорок.

Толстые литературные журналы под различными предлогами уклоняются от публикации произведений этого жанра. На киностудиях приключенческие сценарии принимаются неохотно, а их постановка часто поручается людям малоквалифицированным. Очевидно, считают, что сделать детективную картину проще простого.

Не жалуют приключенческий жанр литературоведы и кинокритики. До сих пор они не могут точно установить его специфику, его законы.

В тридцать четвертом томе Большой Советской Энциклопедии говорится: «Приключенческий жанр—в художественной литературе особый вид литературных произведений, характеризующихся разнообразными приключениями, занимательностью, быстрым развитием событий». Что означает «особый вид литературных произведений»? Что скрывается за этими словами? А «быстрое развитие событий»? В каком смысле быстрое? В смысле времени, торопливости описания перипетий сюжета, малого листажа? Что касается занимательности, то этим качеством должно обладать каждое художественное произведение. Правда, автор статьи дополняет свои рассуждения следующей спасительной индульгенцией: «Границы «приключенческого жанра» трудно определимы и в известной степени условны». А что это так, видно хотя бы из того, что романы Коллинза и рассказы о Шерлоке Холмсе Конан-Дойля, романы Шпанова и записки Арсеньева «Дерсу Узала», «Зеленый луч» Л. Соболева и повесть Р. Кима «Тетрадь, найденная в Сунчоне» зачислены в департамент приключенческой литературы. Но ведь эти сочинения крайне далеки друг от друга как по тематике, так и по литературной форме!

Очевидно, приключенческий жанр находится на положении пасынка в нашей литературе и искусстве.

Но было бы просто недобросовестно утверждать, что виноваты в этом все, кроме тех, кто работает в данной области. К авторам приключенческих книг и фильмов можно предъявить немало претензий. Недаром на первом учредительном съезде писателей Российской Федерации Леонид Соболев говорил: «Наш союз должен... сделать все, чтобы освободить

литературу приключений от ремесленного выполнения сюжетов авторами, которые не имеют представления о том, что такое образ, характер, литературный язык. Нам надо помнить, что этот род литературы, в силу своей увлекательности, имеет весьма сильное воздействие на юные умы».

Замечания Леонида Соболева адресованы не только прозаикам. О них в неменьшей степени следует помнить и кинодраматургам. Ибо именно фильмы оказывают «весьма сильное воздействие на юные умы».

ВО ИМЯ КАКОЙ ЦЕЛИ?

За рубежом детективная литература и детективные фильмы получили самое широкое распространение. Конечно, неверно утверждать, что все зарубежные произведения этого жанра антигуманны и античеловечны. Среди них есть и такие (картины и книги), которые воспитывают добрые чувства, проповедуют благородные идеалы. Но их единицы. В подавляющем же большинстве буржуазный детектив — это литература «крови и грязи», как справедливо называют его прогрессивные зарубежные критики. Герой буржуазного детектива — авантюрист, наделенный чертами сверхчеловека, одиночка, решающий судьбы мира, истории. Такими, например, рисовали некоторые западные писатели организаторов шпионских заговоров и антинародных восстаний на нашей земле — Сиднея Рейли, Брюса Локкарта и многих их современных преемников, рыцарей «плаща и кинжала». Достаточно вспомнить, каким ореолом окружала английская реакционная литература фигуру небезызвестного полковника Лоуренса — верного исполнителя воли империалистических кругов Великобритании.

Литература, о которой идет речь, выполняет вполне определенный социальный заказ — окутать романтическим туманом неприглядные и темные стороны деятельности своих разведок, вызвать у общества благоприятное отношение к «героической» шпионской работе.

Насколько же на самом деле «героична» эта работа, мы хорошо узнали, прочитав книгу Грэхема Грина «Наш человек в Гаване». В ней английский автор вдоволь посмеялся, и не без оснований, над английской разведкой. Тем не менее создатели зарубежной детективной литературы делают свое дело.

В то же время цель западной детективной литературы, бесчисленного потока гангстерских фильмов и телевизионных постановок — отвлечь внимание молодежи от насущных социальных проблем, заглушить чувства дружбы между народами, противопоставить идеям борьбы за мир низменные инстинкты, растлить сознание подрастающего поколения, психологически подготовив послушных солдат — убийц и насильников.

Так, один из американских фильмов всерьез пытается доказать, что героем войны может быть только уголовник-гангстер, терроризирующий население родного городка. Этот бандит попадает в армию, и его направляют на войну в Корею. Здесь он мгновенно становится героем, а в назидание жителям родного городка, не разглядевшим в гангстере героя, на одной из главных площадей сооружается ему памятник.

Нет нужды умножать примеры, подтверждающие античеловеческую, антигуманную сущность буржуазного детектива. Но необходимо, на мой взгляд, обратить внимание на следующее. После второй мировой войны «шпионская» литература, «шпионские» фильмы получили, как известно, колоссальное распространение на Западе. «Подвигам» агентов, шпионов, всевозможных диверсантов посвящены десятки фильмов и сотни книг, познавательная ценность которых весьма сомнительна, ибо подлинные факты в этих картинах и сочинениях зачастую подменены безграничной авторской фантазией. И все же количество таких картин и книг неизменно растет. Почему? Во имя какой цели?

Исчерпывающий ответ на этот вопрос можно найти в любопытной книге, вышедшей недавно в США, — «Война умов» американского литератора Ладислава Фараго, сочетающего писательскую деятельность с кадровой работой в американской разведке. «Английское правительство,—пишет Фараго,—опубликовывает и популяризирует определенные области разведывательной работы. Эта политика вытекает из ясного сознания того, что правительству требуется поддержка общества для того, чтобы работа разведки могла быть полноценной; общество, от которого скрываются существующие методы и нужды разведывательной службы, не сможет оказать нужной поддержки. Английские власти не только побуждают своих секретных агентов публиковать свои воспоминания, не только оказывают помощь писателям, занимающимся

описанием разведывательной службы, но буквально поощряют появление подобных книг, пьес, фильмов, включая и чисто литературные вымыслы.

Один из руководителей английской разведки Роберт Ванситарт под псевдонимом писал романы и киносценарии о приключениях некоторых шпионов. Ванситарт считал, что в его обязанности входит ознакомить как можно большее число людей со сложностями разведслужбы. Руководители английской разведки поощряют кинофирмы выпускать фильмы, которые должны помочь зрителям ближе познакомиться с одной из важнейших правительственных служб — разведкой».

Уместно отметить, что на аналогичных позициях стоит не только английская, но и американская, французская и германская разведки, о чем свидетельствуют многие фильмы, выпущенные в этих странах, — «Пять гробниц на пути в Каир» (США), «Гибралтар», «Марта Рише» (Франция) и т. д.

Почти все современные западные детективы— для большей приманки зрителя и читателя— откровенно сексуальны, воспевают грубую физическую силу. От этого, кстати, не уберегся даже наиболее «чистый» раздел западной приключенческой литературы — научно-фантастический.

Американский критик Томас Дж. Бьюкенен в статье, посвященной проблемам и состоянию научной фантастики последних лет, дает примерный образчик современного приключенческого научно-фантастического фильма:

«Героине тридцать лет. Она работает в научной лаборатории, принадлежащей правительству Соединенных Штатов. Он ученый. Ей поручают вступить в контакт с грозными захватчиками, которые вторглись в Америку из другого мира. Наша армия берет их в окружение, но они готовятся уничтожить всех нас своими сверхмощными взрывчатыми веществами. И вот под прикрытием пулеметов и базук наша белокурая героиня приближается к вражескому стану. Вдруг ее осеняет гениальная мысль: она снимает с себя все одежды, под завороженными взглядами солдат подходит вся голая к космическим существам и поднимает руки вверх для доказательства, что при ней нет никакого оружия. Пораженные ее красотой, тронутые ее искренностью, таинственные пришельцы решают покинуть Землю, забирают девицу в свой космический корабль и там рассказывают ей все свои секреты. Когда через несколько часов она возвращается в Америку, командующий нашими войсками от имени благодарной Америки оказывает ей высшую почесть: пока она одевается, он подает своим солдатам команду: «Кругом»!»

Советская приключенческая литература, равно как и советский приключенческий фильм, принципиально отличаются от западного, буржуазного детектива.

Лучшие наши приключенческие фильмы воспитывают в зрителе любовь к Родине, призывают к подвигу во имя своего отечества, прославляют героизм советских людей, учат бдительности.

Каждый художник, работающий в этом жанре, неизменно исходит из глубокой веры в человека, веры в его «душу живу», как образно говорил А. Ф. Кони, выдающийся русский юрист и писатель.

Пафос произведения приключенческого жанра — в утверждении лучших, благородных черт советского человека-гражданина. Вот почему мы ставим этот жанр наравне с другими жанрами нашей литературы и искусства, вот почему нам надо решительно восставать против всяческих ремесленных поделок, наносящих вред читателю и зрителю и создающих неблагоприятную атмосферу вокруг самого жанра.

ЕЩЕ РАЗ О ЗНАНИИ ЖИЗНИ

В последние годы на экранах страны демонстрировалось немало советских детективно-приключенческих фильмов: «Над Тиссой», «Чрезвычайное происшествие», «Часы остановились в полночь», «Дело «пестрых», «Исправленному верить», «Жизнь прошла мимо», «Трое вышли из леса», «Голубая стрела», «Случай в пустыне», «Незваные гости», «О чем шумит река» и другие.

К этому неполному перечню следует прибавить еще много заграничных детективных картин.

Таким образом, нас могло бы радовать количество приключенческих фильмов, демонстрирующихся на наших экранах, если бы росту числа картин соответствовало их качество, их художественное мастерство. К сожалению, дело обстоит иначе.

Большинство перечисленных фильмов — произведения посредственные. Они значительно уступают в яркости замысла, разработке характеров, напряженности действия ряду наших довоенных и послевоенных приключенческих фильмов.

Типичный порок этих произведений — неопределенность их кинематографической формы, расплывчатость драматургии, неразвитое образное мышление. К этому можно присовокупить однообразие диалогов, унылую информационность познавательного элемента и крайнюю бедность жизненных наблюдений. Авторы таких фильмов озабочены не столько тем, чтобы их произведения были жизненно правдивы, сколько тем, чтобы найти известную пропорцию между черным и белым и на этом основании уложить свой нехитрый замысел в задуманную схему.

В одном из зрительских писем автор справедливо замечает:

«Каждого нового приключенческого фильма ждут с нетерпением. О нем мечтают, спорят, а выходят такие картины редко и в большинстве своем приносят только разочарование. Спросите зрителя, который видел четыре-пять приключенческих фильмов: какой из них ему понравился? Он наверняка ответит: «Я их путаю». И это потому, что сюжеты их сходны, в них нет настоящего образа нашего современника».

В своем мнении автор письма не одинок. Действительно, во многих приключенческих фильмах кинодраматурги и режиссеры отказываются от изображения достоверных жизненных конфликтов, подменяя их выдуманными или заимствованными из литературных источников столкновениями.

Недавно я беседовал с одним начинающим кинодраматургом. Он написал сценарий о пограничниках. Обратив его внимание на некоторые нежизненные ситуации сценария, я поинтересовался, знает ли мой собеседник материал, людей, о которых он пишет. Ответ его оказался примечательным.

— Пограничником я никогда не был, — сказал он,— и в пограничной полосе никогда не проживал, знакомых пограничников у меня тоже нет, а материал знаю хорошо. В Ленинской библиотеке мне подобрали все, что напечатано про пограничников... Полгода читал...

Естественно, что картина, написанная только по материалам библиотечного фонда, вряд ли завоюет сердца зрителей. Скорее она даст лишь очередной повод для критического выступления.

Неумелый и неизобретательный противник, интеллектуально ограниченный положительный герой, несложно построенный сюжет, позволяющий даже неискушенному зрителю с первого же эпизода предвидеть все этапы борьбы и ее исход, наконец, удивительное фабульное сходство большинства вышедших фильмов — характерные недостатки многих приключенческих картин последнего времени. В них можно упрекнуть и «Дело «пестрых», и «Над Тиссой», и «Исправленному верить

Фильм «Над Тиссой», выпущенный студией «Мосфильм», мало прибавил к скромным успехам приключенческого жанра. В многочисленных письмах зрителей содержится немало упреков, адресованных сценаристу А. Авдеенко и режиссеру Д. Васильеву. Жаль, что повесть «Над Тиссой», равно как и повесть «Дело «пестрых», пользовавшиеся заслуженным успехом у читателей, были так примитивно прочитаны кинематографистами. В повести «Над Тиссой» писатель нашел убедительные мотивировки, логически и психологически объясняющие поступки своих героев, в фильме же такая логика отсутствует начисто. Шпионы в этой картине разгуливают словно на балу, а люди, борющиеся с ними, выходят из любого сложного положения при помощи некой волшебной палочки-выручалочки. Отсюда недоверие зрителя к событиям фильма, равнодушие к судьбам героев, а для критиков жанра — еще одна реальная возможность выступить против него.

Для характеристики того, насколько эти, а также и некоторые другие наши фильмы, рассказывающие о борьбе с агентурой империалистических разведок, далеки от реального изображения противника, приведу свидетельство видного американского военного обозревателя, много лет занимающегося пристальным изучением разведывательных организаций Запада, Хенсона У. Болдуина:

«Настоящая разведывательная система — это учреждение, у которого есть большие возможности, чтобы творить как добро, так и зло. Ей приходится использовать всяких людей и всякие методы; она аморальна и цинична. Она заключает сделки с предателями и героями, она покупает и развращает, она похищает, иногда она убивает. Она имеет право жизни и смерти, она использует для своих целей высокие и самые низкие страсти, она запрягает в одну упряжку высочайший патриотизм и самую низкую корысть, она считает, что цель оправдывает средства».

Сравните эту довольно яркую и правдивую картину с тем, что нам показали авторы большинства фильмов, и станет ясно, сколь далеки эти «голубые» ленты от подлинной жизни.

ФАКТ И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ

Размышляя над причиной неудач некоторых приключенческих фильмов последних лет, в том числе фильмов «Жизнь прошла мимо», «Трое вышли из леса» («Мосфильм»), «О чем шумит река» («Арменфильм»), приходишь к выводу, что столкновения, движущие действие в таких произведениях, лишь по внешнему, формальному признаку напоминают драматическую борьбу. Да, в этих фильмах действующие лица о чем-то спорят. волнуются, совершают какие-то поступки. В фильме «О чем шумит река» молодой пограничник даже выбалтывает военную тайну, хотя обстоятельства вовсе не принуждали его к этому... Зритель же остается равнодушным к их страстям и печалям, ибо перед ним разыгрывались явно мнимые конфликты, не имеющие никакой опоры в реальной жизни.

Правда, в приключенческих сценариях (да и не только в приключенческих) нередко бывает так, что драматург берет сам по себе интересный драматический конфликт и все же терпит неудачу («Жизнь прошла мимо», «Над Тиссой», «Стучись в любую дверь»). А происходит это потому, что фрагментарность конфликтов не отвечает идейному замыслу вещи и не дает достаточного материала для развития сквозного действия, без которого драма перестает быть драматическим сочинением.

Было бы несправедливо все приключенческие фильмы окрашивать только черной краской. Конечно, есть у нас хорошие, значительные картины, продолжающие линию лучших наших детективов. Это прежде всего фильм «Чрезвычайное происшествие», поставленный на Киевской студии кинорежиссером В. Ивченко. Кинодраматург Г. Колтунов писал сценарий «ЧП» совместно с В. Калининым и Д. Кузнецовым, которые были очевидцами захвата танкера «Туапсе» чанкайшистами. Правда жизни стала в этой картине правдой искусства. Авторы сценария, найдя интересное кинематографическое решение для своего рассказа, построили развитие сюжета на остродраматической борьбе, а не на рискованных погонях и шаблонных приключениях. В фильме действуют герои с интересными характерами, наделенные индивидуальными, живыми чертами. Образы первого помощника капитана коммуниста Коваленко и моряка Райского в отличном исполнении М. Кузнецова и В. Тихонова надолго запомнятся нашему зрителю. Удачей сценариста, режиссера и актера является также образ чанкайшистского разведчика Фана в исполнении артиста В. Дальского. Фан — умный и коварный враг, и авторы сценария сумели показать его с разных сторон, сделали живым человеком, которому свойственны просчеты и удачи, радости и огорчения. Поскольку Фан не похож на дежурного кинозлодея, его поединок с помполитом Коваленко по-настоящему драматичен, держит зрителя в постоянном напряжении, заставляет искренне волноваться за судьбы советских людей, томящихся в чанкайшистской неволе.

Есть, конечно, в сценарии и фильме «ЧП» свои просчеты. Например, неправдоподобной кажется история с побегом Грачева из тюрьмы и передачей французскому консулу списка моряков с подписями. В том виде, как это снято в фильме, история эта представляется нам вставным эпизодом, выпадающим из художественно-психологической ткани всего произведения. Неубедителен также эпизод нападения Коваленко на Фана в автомашине. Но все это досадные мелочи, которые искупаются достоинствами фильма.

«ЧП» — интересная и полезная киноповесть. Вызывает лишь удивление, почему сценарий этого фильма до сих пор нигде не опубликован? Очевидно, здесь еще сказывается предубеждение наших издательств против кинематографической литературы, хотя читатель давно признал ее и охотно ее покупает. Почему, например, издательство «Молодая гвардия», выпустившее огромным тиражом весьма посредственную и фальшивую повесть Л. Овалова «Букет алых роз», прошло мимо волнующего патриотического кинорассказа о подвигах героев-моряков, рассказа, представляющего большое воспитательное значение для нашей молодежи?

На Всесоюзном кинофестивале в Киеве белорусский фильм «Часы остановились в полночь» получил третью премию. В основу этого приключенческого фильма положены действительные события, происходившие в Белоруссии в годы Великой Отечественной войны. Фильм поставлен режиссером Н. Фигуровским по сценарию, написанному им совместно с драматургом А. Кучаром. Этот фильм интересно поставлен и хорошо снят. О нем много писали, и нет нужды снова подробно его анализировать. Мне хочется

сделать замечание лишь по одному частному поводу: в тех случаях, когда автор чувствует отсутствие логики в развитии действия, он прибегает к нагромождению новых сюжетных ходов. Так случилось и в фильме «Часы остановились в полночь». Авторы ввели в реалистический рассказ явно неудачное столкновение героини фильма Марины Казанич с гестаповцем Риделем. Девушка простодушно поверила гестаповцу, что он германский коммунист, и рассказала, что она связана с подпольем. Создав такую парадоксальную ситуацию (и, скажем сразу, обеднив этим образ центральной героини Марины), авторы не смогли найти из нее выхода. Ситуация оказалась похожей на неверно построенную шахматную задачу, решить которую логическим путем оказалось невозможно. И тогда авторы вынуждены были призвать на помощь «спасительный случай» (старая крестьянка Варвара топором убивает Риделя). Прием не новый и не раз выручавший посредственные детективы, но вряд ли стоило им «засорять» хорошую картину.

Обращение кинематографа к драматическим эпизодам борьбы доблестных подпольщиков и партизан с гитлеровскими оккупантами можно лишь приветствовать — ведь до сих пор создано весьма немного фильмов, посвященных этим героическим людям и событиям. А вместо этого некоторые киностудии предпочитают такие сочинения, как «И один в поле воин»—произведение весьма далекое от реального изображения тех, кто во время войны боролся с гитлеровцами в тылу противника, боролся не на жизнь, а на смерть и помогал нашей великой победе.

Как самую священную реликвию военных лет храню я несколько писем нашего разведчика, доставленных в свое время сложным и трудным путем из гитлеровского застенка. Когда-нибудь я расскажу в киносценарии историю этого чудесного человека. А сейчас, в подтверждение моих слов, что о таких людях надо создавать значительно больше фильмов, чем мы снимаем, я хочу познакомить читателя с письмом замечательного советского патриота:

«Родная моя!

Как нудно, нудно сидеть. Как, если бы ты знала, тяжело слышать, когда на рассвете люди, которых ведут на расстрел, громко кричат свое последнее прощальное слово. Трудно сказать, что страшнее слышать: плач и мольбы старухи или хорошие гордые слова десантника. Когда слышишь, как такой крепкий, в полном расцвете сил 30—35-летний мужчина кричит такие простые слова о Родине, делаешься совершенно, в полном смысле слова, больным на весь день. Я раньше никогда не плакал, за исключением разве того дня, когда последний раз вернулся к тебе. А сейчас как услышишь: «Прощайте, ребята, прощайте. Не владеть коричневой сволочи Украиной. Да здравствует Красная Армия! Фронт прорван. Близко наши!»— прямо перехватывает дыхание.

Скоро будет моя очередь. Знаешь, родная, честно говорю тебе, верь — страха нет. Но очень противно думать о том, что неизбежно ждет тебя все это. Происходит это так: с вечера сажают в камеру смертников (камера № 35), отнимают все, что представляет малейшую ценность, — шапку, обувь, пиджак и т. д. ... Вся тюрьма в 5 часов утра ждет шума автомашины. Когда она подъезжает и гитлеровцы входят во двор, все бросаются к окнам. Осужденных выводят и связывают им руки. При этом большинство и кричит то, о чем я писал выше. Потом связанных, в буквальном смысле, наваливают на грузовик и увозят.

Расстреливают за городом. Особенно отвратительна фигура жандарма с пучком ремней, предназначенных для осужденных. Эта фигура почему-то особенно запомнилась. Ну, ничего, пройдем и через это.

Тяжело умирать весной. Если встать на табурет, то можно дотянуться до решетки. За решеткой виден верх тюремной стены, а за стеной дома и огороды. На прошлогоднюю траву смотришь с такой завистью. Не знаю, доживу ли до момента, когда распустятся деревья Тогда будет сидеть еще больней.

Хочется жить. Хочется верить в хороший исход. И вместе с тем не хочу обманывать ни себя, ни тебя. Надежды, Таня, нет никакой. Смерть мне не страшна сейчас. Страшно было умирать в октябре 1941 года, когда мы отступали, а сейчас я спокоен. Я знаю, что любоваться на нас в тюрьму приходят завтрашние трупы.

Жаль только, что не увижу окончательной нашей победы.

Прощайте, товарищи. Вы отомстите за всех нас, погибших в этой войне.

Знаю, что близка наша победа, всем своим существом ощущаю ее близость.

Наша Родина, наш Великий Русский Народ—непобедимы!»

ПОИСКИ НОВЫХ ФОРМ

Борьба со штампом — самая неотложная задача для тех, кто близок к приключенческому фильму. Чем разностороннее будут драматические приемы сценаристов, тем активнее будет расти наше киноискусство.

Мне хочется сослаться на сценарное решение таких интересных фильмов, как «Двенадцать разгневанных мужчин» (США) и «Мари-Октобр» (Франция), принадлежащих по своей жанровой природе к психологическому детективу.

Новизна сценарного решения этих картин выразилась в том, что, отказавшись от привычных форм детективных фильмов, авторы заменили воспроизведение событий впечатляющим рассказом о них — и добились успеха. Зрители смотрят ленты с огромным волнением за человеческие судьбы, совсем не замечая отсутствия традиционной смены декораций, отсутствия бегающих людей, мчащихся автомобилей, пистолетных выстрелов. Действие обоих фильмов происходит в одном месте: в гостиной частного дома («Мари-Октобр») и в совещательной комнате присяжных («Двенадцать разгневанных мужчин»). Люди едят, разговаривают, спорят, но диалоги действующих лиц настолько точны и выразительны, что зрители отчетливо представляют себе события, которым посвящены фильмы, пожалуй, не менее ясно, чем если бы эти события происходили на глазах. Слова в этих фильмах служат не только для передачи мыслей героев, они заменяют действие, не снижая при этом драматического напряжения.

Мы уже сталкивались с таким приемом в пьесах Джона Б. Пристли «Опасный поворот» и «Он пришел»; Леонарда Пека — «Ночной гость». Авторы же названных зарубежных фильмов рискнули использовать этот прием, который, казалось бы, противопоказан динамичному искусству кино. Рискнули и не просчитались.

Рамки журнальной статьи ограничивают возможность более подробно говорить об этих фильмах, остановиться на их недостатках и просчетах, особенно в фильме «Мари-Октобр». Я назвал эти картины только в качестве примера, иллюстрирующего, насколько плодотворен бывает зачастую новый прием и как важны непрерывные поиски новых решений, особенно в драматургии.

●

В лучших советских картинах приключенческого жанра всегда сталкиваются две морали — социалистическая и капиталистическая. Идея советского патриотизма, тема подвига во имя Родины раскрывается в мыслях и делах главных героев. Здесь действуют люди смелые, находчивые, не ведающие страха. И зрители не только восхищаются ими, но многие стремятся походить на них. Особенное признание такие картины вызывают у молодежи. И поэтому писатели и кинематографисты, работающие в приключенческом жанре, в серьезном долгу перед молодым зрителем, в ответе за формирование его характера и мировоззрения, за его жизненные принципы.

Об этом в первую очередь мне и хотелось сказать в настоящих заметках.

Н. Кладо

Письма без конвертов

В журнале «Искусство кино» регулярно печатаются сценарии. Это очень хорошо. Однако что-то не появляются критические отзывы на них. Это уже хуже. Как же возможна борьба за повышение качества сценариев, если нет публичной критики?

Сценарий — один из новых видов художественной литературы. Он написан для экранного воплощения, но воспринимается читателем и как полноценное художественное произведение. Как произведение литературы. Но, конечно, не каждый сценарий. А тот, который написан как литературное произведение.

А то читаешь иногда: «Поднялось солнце, и сразу стало далеко видно... Все увидели протянувшуюся вдали возвышенность — это восточные склоны чешских Рудных гор. На них никого не видно, не слышно».

Так начал свой сценарий «Солнце светит всем» С. Фрейлих («Искусство кино», № 8, стр. 58), который в № 5 журнала в своей статье убеждал в том, что сценарий — это произведение литературы.

Очевидно, в этом споре о языке сценария, о специфике этого вида литературы надо анализировать конкретные произведения — это поможет повышению мастерства. Повторяю, сценарии читаются и читаются лучше, чем пьесы, в которых описательные элементы заменены скупыми информационными ремарками. Разговоров о сценариях, напечатанных в «Искусстве кино», идет немало.

Но чаще всего кинодраматурги разговаривают друг с другом. Порой услышишь интересное суждение о сценарии и недоумеваешь, почему оно никому не известно?

— Почему? Я же автору сказал свое мнение,— возразят на это.

Да, на закрытых обсуждениях, в кулуарах, дома, по телефону, в письмах кинодраматургам высказывается немало интересных суждений. Но ведь они интересны многим, всем, кто читает сценарии. Ведь суждения о сценариях касаются не только их языка, производственных возможностей, частных недостатков, но и более существенных вопросов. Разве не возникают соображения о том, как изображена в сценариях жизнь, как разрешена тема, насколько нужна картина по тому или другому сценарию, какое место он занимает в творческой биографии писателя?

И мне доводится нередко высказываться о сценариях, написанных друзьями или просто людьми, которых уважаешь за их долголетний труд. Доводится и письма им писать о прочитанном.

А что, если эти письма не заточать в конверты? Не надписывать персональный адрес, а публиковать в журнале, вот так, для всех? Не только для одного кинодраматурга. Давайте попробуем. Может, это будет и интересно и полезно. Ведь и ответить драматург может так же — без конверта. Мне. И всем.

Вот первые два письма.

Юрию Марковичу НАГИБИНУ

В Вашем сценарии «Пути-дороги...», опубликованном в № 6 журнала «Искусство кино»,—два конца. Вы просите читателей высказаться — какой из них лучше.

Как мне стало известно, многие читатели откликнулись на Ваш призыв — их увлекла возможность участвовать в определении путей героини, в создании фильма. Вы призвали читателей к участию в творческом процессе, что вполне соответствует духу времени. Тех, кто написал Вам письма (см. «Искусство кино», № 10), я могу понять. Но труднее мне понять Вас. И, признаться, чем больше я углублялся в чтение сценария, тем больше возникало у меня недоумений, сожалений о неясности Вашей авторской позиции.

Этот сценарий — не новое произведение: несколько лет назад Вы опубликовали хороший рассказ «Слезай, приехали...». Сценарий «Пути-дороги...»—

авторская экранизация этого рассказа. Но хотя основа сюжета сохранилась, действие перенесено в другое время. Изменился жанр: вместо новеллы написана повесть, вместо одного финала появился другой. Почему?

Почему Вы не написали новое произведение, а лишь изменили кое-что в старом?

Давайте посмотрим, что же произошло с Вашей новеллой при превращении ее в сценарий. Думается, что это небезынтересно.

Прежде всего обращают на себя внимание многочисленные трансформации героев. Если в рассказе учительница приезжала из Москвы, то в сценарии — из Ленинграда (не потому ли, что сценарий ставят на «Ленфильме»?); председатель одного из колхозов, Губанов, превратился в председательницу Кочеткову; другой председатель, Жгутов, правда, сохранил пол, но изменил имя и даже биографию. Причины некоторых перемен понятны: приступая к сценарию, Вы хотели перенести действие в сегодняшний день и, естественно, не могли сохранить те же образы председателей колхозов; по той же причине иначе описано и хозяйство этих колхозов.

Но больше удивляет другое: изменяя имена, пол, характеристики, время, Вы сохраняете ряд деталей, описаний, реплик, поступков. Так, и Губанов и заменившая его Кочеткова говорят (это главная для понимания их общего характера фраза): «Кровь с носу, а сделай».

Возчик Ерофеич спрашивает у мальчишек, где председатель. Читаем в рассказе: «–В правлении, где же е м у быть? У них занятия по агротехнике, — сказал отчаянного вида паренек в распахнутой шубейке и треухе с торчащим, как у зайца, ухом». А в сценарии на тот же вопрос отвечают так: «—В правлении, где же е й быть?—отвечает отчаянного вида паренек в распахнутой шубейке и шапчонке с торчащим, как у зайца, ухом».

Обнаружив такие «совпадения», я вспомнил, как один театр на Памире, ставя спектакль из современной жизни, выпускал в роли председателя колхоза то актера, то актрису! В списке действующих лиц пол не был указан, а характер... Ну что ж, в той пьесе были не характеры, а должности и говорили все одинаково.

Но — шутки в сторону! Разбираемый случай — не анекдот. Вы стремитесь, и большей частью удачно, к изображению своеобразных людей, много внимания уделяете их речевой характеристике. И бог с ними, с мальчишками! Но... Но продолжаю читать сценарий.

Возчик едет дальше. Он сообщает колхозникам, что привезенный им агроном «в Ленинграде, в главной академии училась». Правда, в рассказе она еще училась «в Москве, в институте»,—но колхозников это не смущает, и выражают они свое сомнение совершенно одинаково: «А не брешешь? Эх, милчеловек, нам агроном во как нужен,—он проводит ребром ладони по горлу» (и рассказ, и сценарий).

М-да. Время идет, обстоятельства в колхозе за эти последние годы переменились, но и взрослые колхозники — как тот мальчишка...

Присмотримся к председателям.

Вот Жгутов. В рассказе это «мужчина крупный и статный, с черной, словно налакированной щетиной на сытом, румяном лице, то ли робком, то ли смиренном». В сценарии «он худощав, блондинист и довольно молод. Лицо его черно, как у негра, от масла и копоти, так же черны заголенные по локоть сильные руки». Еще бы! Он только что вылез из-под трактора. Ведь колхоз (в сценарии) получает технику от МТС. Следовательно, перед нами разные обстоятельства, разные и люди. В рассказе Жгутов восемнадцатый по счету председатель, в сценарии — только пятый. (Время идет, а порядковый номер уменьшается!) В рассказе—Андрей. В сценарии — Иван. Может быть, это лишь однофамильцы? Родственники? И меблировка в избе Ивана Жгутова другая... Но как только доходит до разговора на «главную» тему, развивающую сюжет, Иван Жгутов, как и его предшественник (если пятый может идти за восемнадцатым), отвечает почти то же самое: агронома устроить негде, дом для нее недостроили, можно устроить здесь, в избе Жгутова, или у Авдотьи, но там «груднята» и будет беспокойно.

И Люся, вспомнив, как ей в рассказе отвечал Андрей, также заявляет и Ивану, что не останется в колхозе, который не может ее обеспечить жильем. И в ответ на упрек ездового: «Будешь так встречать, никто у вас не останется»,—оба Жгутова единодушны: «Ну, может, кто и останется,—с усмешкой отвечает председатель» (вернее, председатели). Но ведь усмешки-то эти и слова должны иметь разный подтекст! Один председатель возглавляет поднимающуюся артель, оснащенную техникой, полученной от МТС, а другой не видит путей для поднятия хозяйства!

Почему же Вы позволяете себе такое «вольное» обращение с жизнью? Представьте, что подумает об авторе читатель, который прочтет рассказ и сценарий, написанные о жизни людей колхозов разных времен, причем и там и тут говорятся те же слова и так же встречает приезжающих все тот же парень «в распахнутой шубейке и шапочке с торчащим, как у зайца, ухом». И усомнится читатель: может, он и не увиден, а вычитан Вами в дореволюционных рассказах о деревне? Невольно возникает такое предположение. Ведь он вечен. Все может быть. Меняются председатели. Времена. Жизнь в деревне. Текут годы. А паренек все стоит. И ухо торчит.

Как у зайца. Пойманного однажды. За это самое ухо. Как знак «деревни вообще». Вне времени.

Почему, приступая к написанию сценария о сегодняшнем дне, Вы не обратились к жизни сегодняшних колхозов, не предпочли живописать новые типы, не поискали новые детали, а лишь подновили однажды написанное? Каждое произведение, тем более удачное (а рассказ «Слезай, приехали...», на мой взгляд, хорош), раз опубликованное, приобретает уже объективное существование и не может произвольно изменяться. Ведь читатель верит, что изображенная в нем жизнь правдива. Конечно, автор вправе совершенствовать свое произведение, углублять его, исправлять, но можно ли превращать мужчину в женщину, переносить лица, детали, разговоры в иные времена? Та же самая тема в разные времена и развивается иначе — и изменение части не даст нового целого. Не превращают ли литературу подобные «перелицовки» в игру в бирюльки? Зачем писателю уподобляться фокуснику, демонстрирующему свое всемогущество? Ведь у него в руках жизнь, люди, реальность, а не иллюзии. И литература — не иллюзион!

Вы, конечно, можете мне возразить, что, мол, так поступают многие. Тем хуже! Тем опаснее! Пора развеять иллюзии некоторых писателей о том, что они все могут,—мол, жизнь и люди у них в руках, на кончике пера. Это самообман! И не пора ли прекратить многочисленные переделки, подновления, отвлекающие от серьезной работы над новыми произведениями о новой жизни! Писатель может разрабатывать ту же тему, но надо раскрывать ее движение в жизни, не склеивать мозаику из написанного, а живописать новое.

И я убежден, что неопределенность Вашей позиции в отношении финала сценария вызвана той же причиной — своеобразным убеждением, что можно и так и иначе. Закономерность диктуется самой жизнью, ею определяется и развязка. Если бы весь сценарий был написан Вами с ясной целью — не возникал бы вопрос о различных финалах. Такой была новелла. В ней Вы осуждаете девушку-агронома, испугавшуюся трудностей. И это нравственное осуждение с правильных позиций. Так совершенно недвусмысленно написан рассказ. Возчик не соглашается везти Люсю обратно на станцию. «Слезай, приехали. Довольно лошадь по-пустому гонять...». Так же, пожалуй, еще сильнее, завершается в первом варианте и сценарий. Когда после тех же слов возчика Люся говорит: «Разве можно бросать человека?»—Ерофеич ей отвечает: «Человека? Человек в-о-он через поле шагает. Человека я не брошу!» Благодаря такому добавлению та же тема получает только еще более сильное развитие. Этой же цели служат и некоторые другие эпизоды сценария, в частности спор Люси с Конюшковой о цели жизни.

«—Чудные вы тут,— говорит Люся.— Живете как будто понарошку. Заботы какие-то себе придумываете! Один в трех яблонях заблудился, другой вечный двигатель изобретает, третья на печах помешалась, от скуки, что ли? Вот уж, действительно, периферия!» И Конюшкова, идущая за несколько километров в метель, чтобы помочь отстающему мальчику, не выдерживает и спрыгивает с саней. Она не хочет ехать вместе с такой девушкой, как Люся.

В этом разговоре Люся выглядит так неприглядно, что большинство читателей решительно выступили в защиту первого конца. Пусть Люся уезжает. Такая Люся должна уехать. Но почему же тогда возник другой вариант финала? Да еще у «писателей, режиссеров» и т. д., которым поверил сначала и сам автор?

Думается, дело в том, что в этом разговоре Люся раскрывается вопреки характеру, обрисованному в сценарии, раскрывается резко и чересчур однолинейно.

В первых эпизодах сценария Люся описана как живая, любознательная девушка, общительная, с юмором, стремлением к работе. Никакого презрения к «периферии» у нее нет, скорее напротив— она испытывает любопытство к ней. Как и к предстоящему труду. Так, например, она добровольно едет в отстающий колхоз. Она соглашается ехать, зная, что это плохой колхоз. Поэтому и менее оправдан ее отказ от работы. В другом колхозе живет ее соученик Петр Ширяев, который не только открывает ей свои чувства, но и решительно уверен в том, что она приехала сюда ради него. А Люся... не уверена, что любит его... более того — просто уверена, что не любит... Не это ли главная причина ее стремления уехать из второго, хорошего колхоза? Ведь он уже заявил всем, что Люся приехала к нему. Как же жить здесь? Пожалуй, Люсю можно понять.

Но чтобы не возникло и тени сочувствия к героине, Вы сталкиваете в споре Люсю с председательницей. Люся возмущается: «Что мне все о долге твердят? И словами-то все из газеты... Знаю я свой долг — три года после института на вас отработать... И все...». После этих слов не Люся уезжает, а Короткова ее отправляет. И в райисполкоме, несмотря на то, что она предлагает: «Разве я отказываюсь? Хотите, я еще в один колхоз съезжу», Окунчиков ей насмешливо говорит: «Нет, милая барышня, ездить по колхозам — это уж мое дело. Мы могли бы заставить вас работать... Но заставлять стоит лишь тех, в кого веришь! Дайте ваше направление!»

Правомерно ли такое разрешение конфликта? Конечно. Но это иной конфликт. Иные обстоятельства, иной характер Люси. Ведь разговор с председательницей идет после внутреннего конфликта с Ширяевым, после того как и у Ширяева она почувствовала ту же нотку—«должна, обязана...». Услышав те же слова от Коротковой, она и «взрывается».

И если в рассказе характер Люси раскрывается постепенно, через выразительные детали, если там она безразлична к окружающему и равнодушие ее покидает лишь когда осуществляется тщательно скрываемая цель — «как бы уехать домой», то в сценарии до последних сцен таких деталей нет. Не накапливаются черточки, детали, из которых и складывалась бы ее позиция, вдруг, неожиданно вылившаяся в разговоре с Конюшковой в целую программу. Напротив, все поведение Люси свидетельствует о внутренней борьбе, о том, что она задумывается над серьезными проблемами, среди которых отношение к ней Ширяева — немаловажная деталь.

И лишь после того как все колебания, которые можно осудить, но можно и понять, ввергли девушку в смятение, Вы, очевидно, чувствуя неопределенность ее характеристики, как бы спохватившись, начинаете ее спешно «разоблачать». Одно за другим появляются ее более чем странные высказывания.

Вдруг она заявляет, что ей «Эрмитаж надоел, а белые ночи раздражают», обрушивается на Конюшкову и всю «периферию», словом, в раздражении наговаривает бог знает что и на себя и против себя, то есть ведет себя несовместимо с той Люсей, которая предстала перед нами в начале сценария.

Если Люсе в рассказе соответствовал известный нам финал, то объяснялось это определенностью авторской характеристики образа. Когда в сценарии эта определенность исчезла, то и появились различные предположения о развязке. Действие, слабо мотивированное, можно заканчивать чем угодно. Поэтому, высказываясь за первоначальную развязку (как и большинство читателей), я этим высказываю просто свои симпатии: то, как мне бы хотелось наказать героиню новеллы. А такая Люся, какая вырисовывается из всего действия Вашего сценария, может и раскаяться (бог знает чего наговорила в пылу, да и поступила, не обдумав, и т. д.), может и вернуться, даже к Ширяеву. Может и уехать. Потом приехать. Все может. Потому что в сценарии нет ни своеобразия ее характера, ни определенности ее жизненной позиции.

Итак, произведение получилось не новое, а лишь подновленное. Цельности характеров в нем нет.

Почему же это произошло? Думается, что ответ выходит за пределы анализа этого случая. Мне придется несколько отвлечься в исследование причин появления такого сценария.

Я с интересом, а часто и удовольствием читаю Ваши рассказы, ищу их на страницах журналов. В последние годы Вы много работаете и в кино. Не буду вспоминать неудачные по многим причинам фильмы по Вашим сценариям «Гость с Кубани» и «Трудное счастье». Вы пришли в кино как признанный мастер новеллы и именно этим мне интересны. То, что это не пустые слова, доказывает, что о ваших киноновеллах «Под стук колес» и «Ночной гость» я уже не раз писал в различных журналах и газетах, поддерживая опыты в создании киноновеллы. Это дает мне право писать Вам откровенно и резко.

Новелла в кино в загоне. Кинопрокатчики заявляют, что зритель не пойдет смотреть короткометражные фильмы или программу из таких фильмов. Мы помним, что В. И. Ленин считал иначе. Знаменитая «ленинская пропорция» киносеанса, состоящего из художественной картины, хроники, комедии, научно-популярного фильма, видового, может быть осуществлена легче всего, если будет много киноновелл. На Западе такие фильмы уже не редкость. А у нас к ним не привлечено должное внимание. Более того, производить короткометражки невыгодно. Ни студии. Ни режиссеру. Ни автору. И вот начинают искусственно увеличивать метраж, растягивая сюжет, не дающий для этого основания.

Но короткие рассказы, стихи, фильмы — это не случайность. Это не просто недоразвитые длинные произведения большой формы, которые легко растянуть.

Я глубоко убежден, что сам «материал» — жизненный случай, конфликт, характер, избираемый художником, определяет и «метраж», наиболее подходящий для его изображения. Возникновение и созревание идейно-художественного замысла включает в себя и композиционные формы будущего произведения, вернее, выливается в них.

И есть конфликты, не терпящие большой протяженности. Стоит их чуть продлить, как они теряют свою естественность и убедительность. Однако это немаловажные конфликты, достойные разработки в искусстве. Без них картина современности была бы неполной. А задача искусства и литературы — воссоздать все многообразие окружающей действительности. Короткие жанры — это не случайность, не следствие ограниченности художественных средств автора. Нет, это иные средства, иная композиция, иные приемы. Однако у нас еще бытует пренебрежительное отношение к таким произведениям.

Сценарий «Пути-дороги...» и представляет собой, я полагаю, попытку искусственно растянуть новеллу до «большого полотна».

Может быть, Вы, будучи новеллистом, сами тем не менее не верите в правомерность новеллы в кино? Не потому ли появились лишние сцены в фильме «Под стук колес», нарушающие его единство? Не потому ли в фильме «Ночной гость», когда закрывается за Пал Палычем дверь и должна была бы появиться надпись «конец»,—увы!—действие все еще продолжается?! Зачем?! Характер эгоиста предстал во всей его стереоскопичности, он ясен и зрителю и другим действующим лицам. Разоблачение его средствами искусства завершено. Но Вы вводите Федора, предлагающего Пал Палычу убраться. Конечно, можно еще многое показать, например как поступили потом все остальные действующие лица — развод Катерины, свадьбу Любы, получение Васей в школе пятерки и т. д. Естественно, что жизнь не кончается завершением сюжета фильма. Но он исчерпан! Пал Палыч разоблачен, он оказался чужим среди этих людей. И новелла на этом и должна завершаться...

У каждого жанра есть свои законы. И жаль, что Вы, Юрий Маркович, столь умелый новеллист, придя в кино, колеблетесь и все время пытаетесь «расширить» описания, впадая в многословие.

Ведь в своей статье «Деталь в рассказе» («Литературная газета» от 29 августа 1959 г.) Вы очень правильно об этом пишете: «Писатель, естественно, не может передать все подробности предмета, они неисчислимы — и потому, по принципу экономии мышления, использует лишь часть вместо целого... Рассказ должен усваиваться сразу и целиком, как бы в один глоток». А в сценарии «Пути-дороги...» вы пытаетесь показать все, и потому главное теряется во второстепенном.

Особенно обидно, что, перерабатывая рассказ в сценарий, Вы почему-то прибегли к многочисленным разъяснениям, дидактическому разжевыванию, иллюстрациям мысли о том, что у нас на периферии жизнь интересна и т. д. Как будто кино — более примитивное искусство и читатель, становясь кинозрителем, перестает разбираться в подтексте!

В самом деле, вместо того чтобы глубже разработать конфликт своего рассказа и характеры главных героев, Вы вставляете в сценарий «Пути-дороги...» «картинки жизни».

Так, Ерофеич начинает возить ночью рожениц, помогать грузить лед, в то время как само действие рассказа не оставляло сомнений, что такой человек, как он, случись что, не останется в стороне. Появилось немало разъяснительных сцен, сводящих на нет необходимость дальнейшего действия, предвосхищающих его, подсказывающих читателю неминуемый конец. Таковы слова Окунчикова о том, что есть такие, что «из всего культурного богатства города пользуются только троллейбусом и, простите, канализацией». Немало жанровых сцен и зарисовок, среди которых есть и сочные, но больше тривиальных, необязательных, не раскрывающих новое, свое в жизни, а повторяющих то, что было уже не раз читано и видено.

Таков автомат-люлька. «Вдруг рычаги, лязгнув, заработали с неистовой быстротой... Добирается до кнопки и останавливает разбушевавшуюся стихию». У Чаплина в «Новых временах» это было использовано для сатирического разоблачения стремления капиталистов превратить рабочего в автомат. А здесь зачем? Неужели для того, чтобы дать возможность председателю прочесть такую мораль: «...ребятам теперь кажется, что механизировать можно и нужно решительно все. Конечно, тут есть пересол, но в общем это хорошо» (?). Ездовой знакомит Люсю с городом так: «Фанерная фабрика... А за ней стадион на две тыщи мест.—И после короткой паузы добавляет:—Уже строится». (Вспомните фильм «Комсомольск»—тот же прием.) Люся не может ответить колхозницам на их вопрос о торфоперегнойных горшочках. «Не помню... мы это на третьем курсе проходили».

Цель всех этих эпизодов — опровергнуть представление Люси о застое жизни на периферии. Но ведь они ее не убеждают! А читатель и без того знает, что там жить интересно. И Вы не добавляете читателю знаний, а лишь приводите поверхностные иллюстрации этого тезиса, причем вместо своих жизненных наблюдений вводите давно использованные!

Не могу удержаться и не привести еще одну цитату из Вашей статьи в «Литературной газете»: «В чем же великий грех заимствований? Они приводят к тому, что писатель не только отказывается от самого себя, но выхолащивает всякое живое содержание из чужого открытия. А ведь искусство призвано вечно о б н о в л я т ь наше зрение, слух, все наши чувства, расширять и углублять наше восприятие мира, людей, самих себя, чтобы мы не притерпелись к жизни, чтобы ощущали ее всегда к а к б ы в п е р в ы й р а з». Золотые слова! И очень хорошо, что они принадлежат именно Вам!

Но в сценарии «Пути-дороги...» Вы сами встали на осужденный Вами же путь. Почему? Да потому, что, переделывая новеллу в киноповесть, Вы исходили не из нового познания жизни, новых открытий в ней, Вы м е х а н и ч е с к и расширяли среду, сферу действия.

И Ваша новелла могла бы стать длиннее, если бы этого требовала необходимость раскрытия характе-

ров Люси и Ерофеича до конца, на большем количестве событий. Но все, что о них нужно сказать, давно сказано, а действие все еще идет, все еще разъясняют зрителю то, что им уже понято. Вдумайтесь в письма читателей, присланные в ответ на Вашу просьбу высказаться о финале. Там ясно про это написано.

Четкая композиционная форма позволяет наиболее впечатляюще донести идейно-художественный замысел. Если остаются тот же замысел, та же идея, те же характеры, а сюжет лишь растягивается и замедляется обстоятельностью, но не новыми открытиями, то получается диспропорция, уродство формы и исчезает искусство. Особенно плохо, когда разбухает произведение не за счет своеобразных наблюдений, деталей, а расширяется штампами, отработанными, чужими приемами. Тогда искусственность проявляется особенно отчетливо. Характеры теряют своеобразие, потому что знакомые детали, черточки характеров приближают их к другим, уже встречавшимся литературным персонажам. Например, Ерофеич потерял своеобразие, оригинальность характера, когда стал распоряжаться делами района, стал похож на шофера, изображенного Е. Дорошем и не раз с тех пор повторенного многими литераторами. Новелла, в которой Вы проявили свое исследование жизни, людей, при превращении в повесть потеряла оригинальность.

Горестно писать об этом Вам, одному из лучших наших новеллистов. Это письмо — призыв к принципиальности. Возразить на него легко — много «смягчающих» обстоятельств. Труднее поддержать. Но я глубоко уверен, что пути повышения качества нашей сценарной литературы совпадают с требованиями повышения ответственности писателя. Ответственности перед зрителем. Перед собой. Перед жизнью. И — перед жанром.

На примере этого сценария мне хотелось, Юрий Маркович, обратить Ваше внимание на эти вопросы. Потому что кому же, как не Вам, бороться за право новеллы на экран.

Киноновелла — это один из путей борьбы за глубокий экран.

Евгению Михайловичу ПОМЕЩИКОВУ

Я был очень рад, увидев в номере пятом журнала рядом со своей статьей Ваш новый сценарий «Спасите наши души!»

Приятное соседство! Давно уже Вы, один из интереснейших наших комедийных кинодраматургов, автор «Богатой невесты», «Трактористов», да и многих других комедий, написанных совместно с разными соавторами и без них, не выступали в печати с новой кинокомедией. Я читал в рукописи Вашу комедию «Черноморочка» и еще раз порадовался Вашему умению писать смешно и умно, тонко — особенно диалог, характеры. Правда, тема и сюжет этого сценария несколько традиционны...

Но положение доброго соседа по журналу вынуждает меня не скрывать, что последний Ваш сценарий меня разочаровал и, более того, вызвал гнев, но не против тех капиталистов, которых Вы в нем изображаете, нет! В первую очередь против Вашего героя Маренича.

Этот выпускник мореходного училища ведет себя как заправский нахал, а Вы этим только восхищаетесь!

Вот что он говорит боцману, случайно слышавшему его недостойный разговор с девушкой: «Я научу вас, как делаются гигиенические ушные пробки. Берется вата, немного воску, и вы не слышите ничего лишнего». Но никакие «гигиенические пробки» не могут скрыть от зрителя все то «лишнее» (для каждого советского юноши), что говорит Ваш герой. Пожалуй, пожалеешь и об отсутствии «гигиенических очков», способных скрыть все его «лишние» поступки.

Чтобы ошеломить Асю, Маренич бросает за борт казенную гитару, а разговаривает вот так: «Если вы не позволите поцеловать себя вон до тех ступеней — прыгаю в воду. Предупреждаю — плаваю, как якорь.

А с я. Ультиматум?

М а р е н и ч. Любовь!

А с я. Первая?

М а р е н и ч. Нет, последняя!»

Затем он насильно целует девушку и заявляет проходящей парочке: «Знакомьтесь. Моя милая, дорогая жена».

И дальше их «роман» развивается так же «своеобразно»: Ася протестует против его ухаживаний, он же не обращает на это никакого внимания и всем сообщает, что она — его жена! Не важно, чего хочет девушка, главное — что решил он! Об этом он заявляет всем, и морякам и репортерам в Англии, и, когда из-за этого возникает путаница, объясняет бедной Асе: «Я проклинаю Кирилла и Мефодия».

А с я. Каких еще Кирилла и Мефодия?

М а р е н и ч. Которые изобрели азбуку. Не придумай они этого безобразия, не было бы газет, не напечатали бы, что вы моя... (жена.—*Н. К.*)».

Думается, что, если Маренич и не чувствует своей вины, все же нечего кивать на Кирилла и

Мефодия. Есть поближе виновники. Ведь Вы, Евгений Михайлович, совершенно удовлетворены «объяснениями» этого нахала, и по Вашей подсказке, когда подходит финал и пора разобраться во всей этой путанице, а Маренич не знает, как оправдаться, Ася вдруг заявляет: «Не оправдывайтесь. Скажите капитану, что мы и есть муж и... (жена.—*Н. К.*)».

Неужели и в этом виноваты Кирилл и Мефодий? Не изобрети они азбуку, конечно, не напечатали бы и этот сценарий...

Но такое развитие романа, несмотря на все странности, не назовешь необычным. Более того, я бы назвал его шаблонным. Ленинградец Маренич по всем своим повадкам, манере говорить похож как две капли морской воды на моряка-одессита из фильма «ЧП».

Но если в «ЧП» подобные черты моряка лишь второстепенны в его характере и не исчерпывают всех его качеств, то у Вас Маренич ничем более и не примечателен. Так что в двух каплях процент соли различен. А если там моряк поднимает палец вверх, а у Вас опускает вниз, то вряд ли это назовешь своеобразием характера.

Но то, что можно простить Мареничу, нельзя извинить Вам, опытному драматургу, не раз показавшему умение находить интересные, своеобразные характеры в гуще жизни. А ведь ни Маренич, ни Ася ни своеобразием, ни чертами советских молодых людей не наделены.

Подобный герой и такое развитие романа — это копия третьесортных американских комедий, которых Вы, наверное, видели немало. Вспомните— герой-нахал, сильный мужчина, заставляет насильно полюбить себя отчаянно сопротивляющуюся девушку. Вот откуда Вы взяли этот «роман», этих героев, а не из жизни наших моряков.

Тот же образец перед Вами, когда Вы выводите на экран англичан. Вот пример их разговора:

«Э л и с.... Он подонок.

О т е ц. Элис! Что за выражения... Если бы наша покойная мать...

Э л и с. Если бы мама знала, что жених ее дочери в открытом море отнял у нее спасательный пояс, она откусила бы ему нос.

Д е д. Ему тоже! (*Показывает на сына.*)».

Не правда ли, знакомый диалог? Но откуда? Кто слышал, чтобы так разговаривали англичане? Это типичный диалог из стандартной голливудской продукции между «милым котенком» – взбалмошной дочкой миллионера – и ее эксцентричным дедушкой. И у Вас ведь Элис спасает «энергичный мужчина», который не подходит для ее отца, и тогда «взбалмошный котенок»... Но надо ли продолжать? Ведь все это написано у Вас в сценарии.

Подумали ли Вы, каких людей изображаете, какой они национальности, к какому принадлежат обществу, какие у них привычки, какая манера поведения, каков их язык?

И англичане, как и советская молодежь, списаны с героев американских комедий из светской жизни.

«Пример» все время у Вас перед глазами, и вот советского моряка Вы ставите перед самой большой трудностью: выбрать из сотни вилок и ножей те, что нужны для... рыбы!

Ах, как писали об этой волнующей проблеме в самоучителях хорошего тона! Как она важна для показа поведения советского человека за столом капиталиста! Но ничего—если Маренич всем своим поведением мог бы уронить честь советского человека, то тут, в решающем испытании, он справляется отлично и берет именно нужную вилку! И даже дворецкий одобрительно смотрит на него. Бейте в литавры!

Для чего Вы придумали эту наивную историю о том, как советский моряк спас взбалмошную дочку английского промышленника? Неужели для того, чтобы он же предложил капиталисту продавать свои катера Советскому Союзу?

Неужели призывать к торговле мы должны на уровне американских рекламных картинок? Ведь советскую культуру и искусство англичане знают по Большому театру, ансамблю Игоря Моисеева, МХАТ, «Судьбе человека»!

А Вы им подсовываете Маренича!

Что-то Вас закачало на «волнах», Евгений Михайлович! И закачало так, что исчезло Ваше литературное умение. Весь сценарий написан как конспект — то это режиссерская раскадровка («говорит Нортон. На его плане голос Маренича»), то театральный диалог, то вдруг такие фразы: «Видно, что она в тоске», «Вместе с ней мы рассматриваем ее», «Я так покраснел, что в комнате стало значительно светлее» и т. д.... А сюжета-то всего на полкартины, поступков на четверть героя, комических моментов на одну часть... Это уже не экономия, а скупость, излишняя расчетливость.

Почему Вы уже давно не пишете в полную силу своего таланта, щедро, изобретательно? Это беспокоит Ваших многочисленных друзей.

Ю. Знаменский

Такие картины нужны

О роли кино в эстетическом воспитании

Правильное понимание прекрасного, воспитание высоких эстетических вкусов сейчас, в период развернутого строительства коммунистического общества, приобретают большое значение. Не может стоять в стороне от огромной задачи эстетического воспитания трудящихся и кино. Оно обязано сыграть в этом деле серьезную роль.

Очень своевременно в журнале поднят вопрос о пропаганде изобразительного искусства средствами кино. К этому большому разговору «За круглым столом» («Искусство кино», № 9) мне хочется добавить несколько своих соображений.

НЕМНОГО ИСТОРИИ

Первым искусствоведческим советским фильмом была черно-белая картина «Государственная Третьяковская галлерея». Она была поставлена режиссером В. Николаи еще в 1939 году. Картина эта сразу же обратила на себя внимание искусствоведов и зрителей.

Через семь лет, в 1946 году, был поставлен цветной фильм о Репине. Вслед за ним на экраны вышли короткометражные цветные фильмы о крупнейших художественных музеях, живописцах, отдельных картинах, прикладном искусстве.

Сейчас в прокате имеется свыше пятидесяти кинофильмов по вопросам изобразительного искусства, созданных в СССР. Здесь можно найти ленты об Айвазовском, Васнецове, Левитане, Александре Иванове, Верещагине, Врубеле, Репине, Поленове, Шишкине.

Созданы кинофильмы и о Рембрандте, Рубенсе. В дни конгресса Международной ассоциации научного кино (МАНК) был показан ряд искусствоведческих фильмов. Некоторые из этих фильмов являются яркими и значительными произведениями. Большой интерес вызвал фильм «Война»—о картинах польского художника XIX века Артура Гроттгера. Интересен и фильм режиссера Иржи Яна из ГДР, сделанный по карикатурам Домье «Парламентарии».

Искусствоведческие фильмы, создаваемые у нас и за рубежом, позволяют говорить, что в иностранной и советской кинематографии идут плодотворные поиски новых путей показа иконографического материала и творчества художников с помощью кино.

Эти фильмы сделаны в различной творческой манере. Киноаппарат в отдельных случаях стремится проникнуть в творческую лабораторию художника, показать рождение картины. В этом отношении интересен кинофильм «Художник И. Е. Репин».

Но в этих киномонографиях часто еще можно наблюдать калейдоскопичность, стремление «объять необъятное». Такой фильм, как «Валентин Серов», несмотря на интересный замысел, не получился из-за стремления авторов показать несколько десятков произведений в течение немногих минут.

ВОЗМОЖНОСТИ КИНО

На первый взгляд кажется, что живопись, скульптуру, архитектуру трудно показать средствами кино. Но это глубоко ошибочный взгляд. Лучшие искусствоведческие фильмы полны динамики.

Перед нами фильм «Сикстинская мадонна». Это по-настоящему кинематографическое произведение, созданное авторами в яркой, эмоциональной форме. Они по-новаторски использовали самые разнообразные средства кинематографической выразительности: укрупнения, наезды, наплывы, панорамы, мультипликацию. Это дает возможность сделать более глубокий искусствоведческий анализ, детальнее раскрыть замысел художника, подробно показать живописную технику.

Кинематограф предоставляет возможность показать зрителям и творческий процесс рождения картины, тесную взаимосвязь формы и содержания, вскрыть особенности живописной техники.

О НОВОЙ ТЕХНИКЕ

Победно шествует по всему миру цветной широкоэкранный, панорамный, широкоформатный, кругопанорамный кинематограф. Все это открывает совершенно новые возможности перед кинофильмами по изобразительному искусству.

Если с помощью широкого экрана показать произведения живописи, то это даст интереснейший эффект. Широкоэкранных искусствоведческих фильмов у нас еще нет. Но во Франции режиссер Анри-Жорж Клузо еще в 1955 году снял широкоэкранную картину «Тайна Пикассо».

При широкоформатном кинематографе, когда пленка будет вдвое шире и угол зрения камер достигнет 130 градусов, зрители будут иметь обзор почти такой же, как и в кинопанораме. Изображение при этом получит стереоскопическую выразительность.

Уже сейчас можно видеть, что произведения живописи, показанные на экране, имеют глубину и объем.

Применяя новые технические средства, снимая фильмы по изобразительному искусству с помощью новых методов, можно будет создавать кинокартины, которые сделают живопись еще более близкой самым широким массам трудящихся.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ И СЮЖЕТЫ

Одна из последних работ Ленинградской студии научно-популярных фильмов — картина «Творцы красоты». Ее поставил кинорежиссер А. Братуха по сценарию А. Попова. Картина получилась удачной. В ней хорошо показаны особенности стиля, манера письма и творческий почерк коллективов народных умельцев. Отдельные кадры этого фильма по-настоящему лиричны.

Успех картины, конечно, не случаен. Его режиссер работает над фильмами по искусству уже много лет. За свою картину о Государственном Русском музее он получил дипломы на кинофестивалях в Венеции и Монтевидео.

Очень важно, чтобы человек, создающий ленты об искусстве, любил и знал его.

В одном из номеров киножурнала «Новости дня» показан сюжет о выставке «Наш современник». Объектив аппарата в руках авторов сюжета превращается как бы в экскурсовода, и зритель на экране знакомится с самым важным и значительным, что можно увидеть на этой интересной выставке.

Но таких сюжетов в нашей кинопериодике еще мало.

Киножурналы и даже специальный, носящий название «Искусство», довольно редко обращаются к творчеству художников. Это едва ли правильно. Совсем редко сюжеты по вопросам изобразительного искусства помещаются в областных и краевых киножурналах. А между тем во всех концах страны бьет ключом художественная жизнь, демонстрируются художественные выставки, работают самодеятельные изостудии, творят яркие и самобытные художники.

УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

Роль изобразительного искусства в эстетическом воспитании подрастающего поколения общеизвестна.

Еще К. Д. Ушинский писал: «Дети — страстные рисовальщики, и школа обязана удовлетворить этой законной и полезной страсти».

Рисование как учебный предмет имеет большое значение в развитии художественных способностей детей и формировании их вкусов. В старших классах средней школы наряду с рисованием учащиеся знакомятся с произведениями изобразительного искусства на занятиях по литературе, истории и отчасти географии. Получают они представление о лучших произведениях искусства и во время внеклассных занятий — на экскурсиях, в кружках, на тематических вечерах.

Но почему же нет учебных фильмов об искусстве?

Таких пособий до самого последнего времени не выпускали ни студии научно-популярных фильмов Министерства культуры СССР, ни «Школфильм» Главучтехпрома Министерства просвещения РСФСР. А пособия эти очень нужны, и на их создание следует обратить самое серьезное внимание.

Экранные учебные пособия необходимы не только для средней, но и для высшей художественной школы, и начать их выпуск нужно как можно скорее.

О «МЛАДШЕМ БРАТЕ»

Кто не знает сейчас «младшего брата» кинематографии — диафильмов, маленьких лент, которые показываются с помощью проекционных аппаратов — фильмоскопов? Над созданием этих лент вот уже много лет работает студия «Диафильм» Министерства культуры СССР.

Только за 1958 год она выпустила более четырехсот наименований черно-белых и цветных диафильмов тиражом более чем в десять миллионов копий. Среди выпущенных диафильмов более сорока посвящено вопросам изобразительного искусства, скульптуры и архитектуры.

В 1965 году ежегодно будет выпускаться не менее пятисот наименований диафильмов, и тираж их удвоится.

Уже сейчас они отправляются более чем в четыреста пятьдесят городов и населенных пунктов нашей страны и во многие зарубежные страны.

И, право же, очень жаль, что о диафильмах по изобразительному искусству так мало знают. Удивительно, что эти маленькие ленты почти неизвестны популяризаторам искусства. И чем можно объяснить, что выпуск десятков самых разнообразных диафильмов по искусству проходит незамеченным рецензентами и художественной общественностью?

В отличие от кино в диафильмах все показано, разумеется, в статике. Нет здесь и звука. Движение диафильма регулируется демонстратором. Любой кадр можно задержать на экране или даже показать вторично. Все это открывает интересные перспективы перед искусствоведческими диафильмами, делая их поистине «карманными» художественными выставками.

Важно и то, что их показ возможен даже в местах, лишенных электроэнергии. Здесь фильмоскопы могут получать питание от батарей или аккумуляторов.

Искусствоведческие диафильмы можно просматривать и индивидуально. В этом случае они представляют собой как бы миниатюрный художественный музей для одного человека.

Но возникает немало вопросов, когда смотришь диафильмы по изобразительному искусству и о художниках.

Чем объяснить, что тираж их составляет всего несколько тысяч экземпляров, в то время как диафильмы на другие темы выпускаются тиражом в десять и даже двадцать тысяч копий? Непонятно, чем руководствуется студия «Диафильм», выпуская почти все фильмы по искусству черно-белыми.

ПОЧЕМУ МАЛО ФИЛЬМОВ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ?

Просматривая списки готовых кино- и диафильмов по искусству и тематические перспективные планы, невольно удивляешься, почему так мало создано фильмов о творчестве современных художников и их произведениях... «Петр Кончаловский», «Скульптор Коненков», «Выставка произведений скульптора В. И. Мухиной», «Игорь Грабарь», «Народное искусство Китая», «Рассказ об эстампе», «Творцы красоты», «Сказ о народных умельцах» и еще несколько картин — вот почти все.

Слабо отражены в кино многообразная творческая жизнь самодеятельных изоколлективов, работа художников в промышленности и то, как овладевают трудящиеся богатствами художественной культуры.

Нельзя не отметить и географическую ограниченность круга фильмов по искусству. Очень мало искусствоведческих фильмов о мастерах изобразительного искусства наших союзных республик, стран социалистического лагеря.

Созданы картины, показывающие сокровища художественных музеев Москвы и Ленинграда. Но ведь имеются великолепные коллекции картин и в таких городах, как Киев, Ужгород, Каунас, Таллин, Ереван, Одесса!

Почему же такой узкий круг имен, и почему так ограничен географический диапазон кино- и диафильмов по вопросам искусства?

О ПРОКАТЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ФИЛЬМОВ

Надо серьезно подумать не только о том, чтобы больше создавать хороших и разных кино- и диафильмов по изобразительному искусству, но и о том, как и где их показывать.

Ведь не секрет, что частенько кинокартины по вопросам живописи, скульптуры, архитектуры, прикладного искусства лежат без движения на полках и стеллажах контор проката, и их не видит зритель.

Это происходит и потому, что мало еще специальных кинотеатров научно-популярных фильмов, и потому, что такие кинокартины редко показывают перед сеансами в кинотеатрах, клубах, в отделениях Общества по распространению политических и научных знаний, в высших учебных заведениях.

Как ни странно, редко демонстрируются специальные ленты и в художественных учебных заведениях, в школах.

Кинопропаганде художественной культуры мешает то, что нет каталогов, рекламных плакатов, методических пособий об имеющихся в прокате фильмах по изобразительному искусству.

КИНО НА ВЫСТАВКАХ И В МУЗЕЯХ

Не только в Москве, Ленинграде, Киеве, но и в других городах имеется множество больших и малых художественных музеев. В этих музеях и на выставках экспозицию можно было бы дополнить еще и экраном. На таком экране можно показать кинокартины или диафильмы, которые рассказали бы о творческом пути художника, познакомили бы с особенностями его стиля.

Освоена техника показа таких диапозитивов и кинофильмов при свете, на дневных экранах, с помощью автоматизированной аппаратуры. Достаточно сказать, что на Выставке достижений народного хозяйства СССР имеется более двухсот автоматизированных аппаратов дневной проекции.

Применение дневных экранов и автоматизированной проекционной аппаратуры открывает безгра-

ничные перспективы и в отношении организации художественных выставок на периферии. Ведь можно было бы устраивать киноэкскурсии по крупнейшим художественным музеям и выставкам и показывать их в клубах, красных уголках.

Наконец, имеется удачный опыт создания агитавтомобилей—выставок дневной проекции. Разве не интересно было бы отправить такие «выставки на колесах» в Сибирь, на Крайний Север, на целинные земли?

О НАУЧНОЙ РАБОТЕ

Популяризация изобразительного искусства с помощью кино — дело новое. Здесь еще много неясного. И естественно, что в этой области нужна серьезная научная работа, теоретические исследования, критический анализ созданных кинопроизведений.

Институту истории искусств Академии наук СССР, Институту театра, музыки и кино, Всесоюзному государственному институту кинематографии, Институту живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Академии художеств СССР следовало бы включить эти вопросы в свои тематические планы и серьезно заняться их разработкой.

Недостаточное внимание вопросам популяризации изобразительного искусства, мобилизации кино в целях эстетического воспитания трудящихся уделяет и наша печать.

Правда, в прошлом году появилась серьезная работа М. Рошаль «Популяризация произведения живописи средствами кино», напечатанная в ежегодном историко-теоретическом сборнике Института истории искусств Академии наук СССР *.

Государственное издательство «Искусство» выпустило в свет книгу Б. Альтшулера «Композиция сценария научно-популярного фильма»**, и в ней рассматриваются отдельные вопросы, связанные с созданием кинокартин по изобразительному искусству.

Журнал «Декоративное искусство» (1959, № 5) откликнулся специальной рецензией на фильм «Творцы красоты», поставленный на Ленинградской студии научно-популярных фильмов.

Появляются время от времени и отклики на искусствоведческие фильмы на страницах газеты «Советская культура», в центральных и областных газетах.

Но этого явно недостаточно. Не поднимали и не поднимают вопросов, связанных с популяризацией изобразительного искусства посредством кино, такие журналы, как «Творчество», «Художник». А ведь, казалось бы, им в первую очередь и надо развернуть острый разговор на эту тему, волнующую и художников, и кинематографистов, и зрителей.

* «Вопросы киноискусства. Ежегодный историко-теоретический сборник», Изд-во Академии наук СССР, 1958.

** Б. Альтшулер. Композиция сценария научно-популярного фильма. «Искусство», 1958.

Готовится к изданию

«ЯЗЫК КИНО» МАРСЕЛЯ МАРТЕНА

Молодой французский искусствовед Марсель Мартен написал книгу «Язык кино», которую издательство «Искусство» в скором времени выпускает в свет в русском переводе.

Эту работу можно было бы назвать «поэтикой кино», ибо в ней подробно рассматривается значение самых разнообразных выразительных средств в киноискусстве. Наблюдения автора о монтаже, о ритме, о движении аппарата, о передаче времени и пространства неизбиты и очень интересны.

В своей работе Мартен стремился дать возможно больше примеров различных приемов киноязыка и их разновидностей. Подготовляя свою работу к русскому изданию, он дополнительно включил в нее анализ ряда новых советских фильмов.

«Это делает его работу, — пишет в предисловии С. Юткевич,— особенно интересной для советского читателя, который получит таким образом возможность проследить, как входят достижения советского кино в общий поток мирового киноискусства, как они влияют на него и как идейное содержание наших фильмов, вызвавшее к жизни подлинно новаторские изобретения, трансформирует уже известные ранее способы выразительности».

Кино — техническому прогрессу

Кино может и должно стать действенным орудием ускорения технического прогресса! Эта мысль является лейтмотивом ряда статей ученых и киноработников, которые поделились на страницах нескольких номеров нашего журнала своими соображениями и предложениями о том, как улучшить кинопропаганду достижений советской техники, наладить обмен передовым опытом индустрии, строительства, сельского хозяйства через посредство киноэкрана, шире использовать кино в научно-исследовательской работе.

Обсуждение этих важнейших вопросов в нашем журнале будет продолжаться. Необходимо использовать все возможности, все наши резервы, чтобы кино активно помогало выполнению и перевыполнению плана великой семилетки, претворению в жизнь решений июньского Пленума ЦК КПСС.

В настоящее время многие студии хроникально-документальных и научно-популярных фильмов работают над картинами на темы, связанные с прогрессом техники. Одним из крупных центров научно-технической кинопропаганды является студия «Моснаучфильм». В публикуемой ниже статье руководитель «Моснаучфильма» М. Тихонов сообщает о некоторых наиболее важных работах, осуществленных или заканчиваемых студией в этом году.

М. Тихонов

Темы первой очереди

Значительная часть фильмов, выпущенных нашей студией в нынешнем году, посвящается актуальным проблемам семилетия в области научного и технического прогресса.

Пять новых фильмов рассказывают о контрольных цифрах семилетки по развитию электрификации, жилищного строительства, сельского хозяйства и культуры. Эти фильмы (как и десять аналогичных, созданных на других студиях научно-популярных фильмов) составляют серию «Рассказы о великом плане».

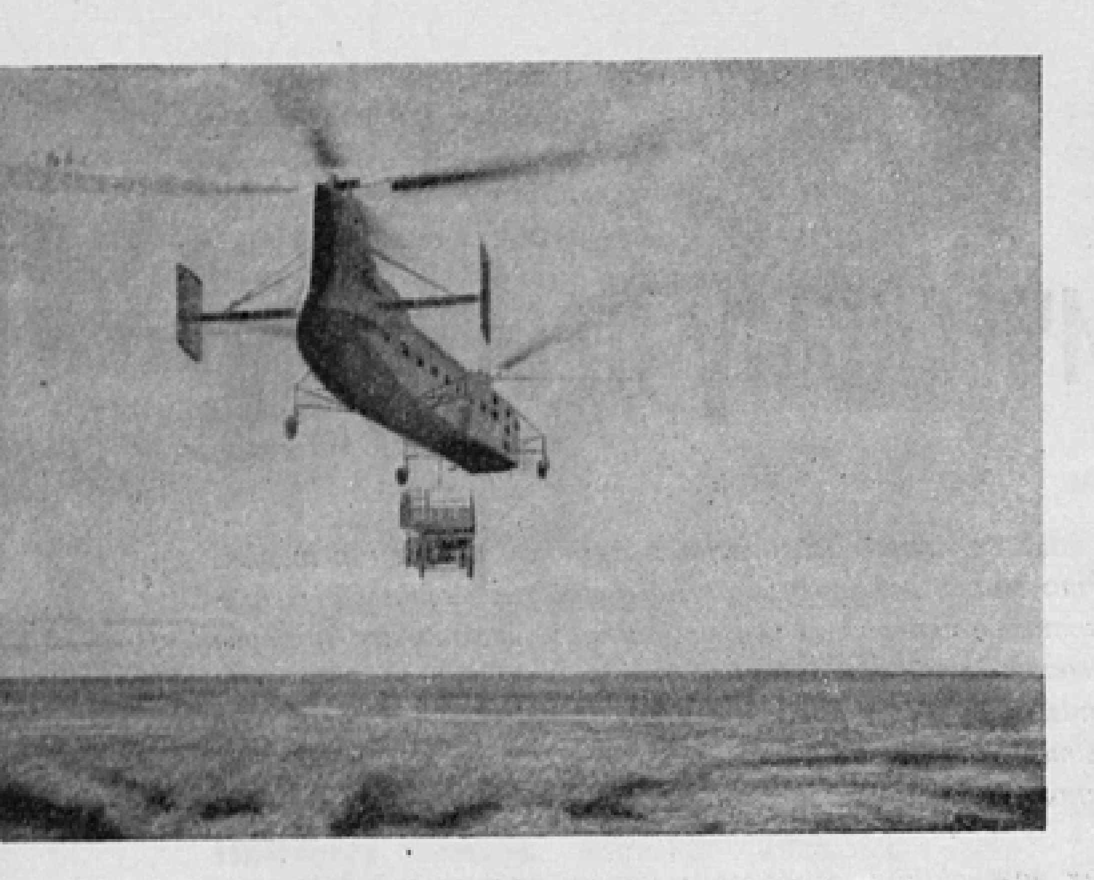
Заканчивается работа над созданием второго выпуска фильма «Атомный ледокол» (режиссер Д. Боголепов).

Режиссер Н. Тихонов по сценарию кандидата медицинских наук П. Исакова создал фильм «Четвероногие астронавты» — о разведчиках космоса — подопытных собаках, летавших в верхние слои атмосферы, и об их благополучном приземлении на парашютах.

Интересны кадры этого фильма, снятые автоматической камерой, помещенной в контейнер с животными.

«Рассказ о шелковой нити» — так назвал свой фильм режиссер Н. Никитин.

Здесь удачно проведено сравнение работ механизмов машин с функционированием органов тутового шелкопряда.



«ВОЗДУШНЫЙ ВЕЗДЕХОД»

В фильме режиссера Н. Агаповой «Чудесные превращения» зритель совершает увлекательную экскурсию на новый завод по производству ацетатного шелка.

Режиссер Д. Антонов в научно-художественном очерке «Иониты» рассказывает о чудесных ионообменных материалах и разнообразных областях их применения в народном хозяйстве.

«ИОНИТЫ»



О создании советскими учеными искусственной слюды «московит», по прочности превосходящей натуральную, говорит фильм «Слюда» режиссера Н. Белова.

Очень наглядно показано применение синтетических пластмасс в десятиминутном фильме «Соперники металла» (режиссер-оператор М. Кауфман).

Режиссер К. Когтев к июньскому Пленуму ЦК КПСС завершил фильм «Человек становится к пульту»— об автоматизации сложных технологических процессов на заводах.

В решениях Пленума ЦК партии уделено большое внимание вопросам организации производства, важнейшим мероприятиям, обеспечивающим рост производительности труда и снижение себестоимости продукции.

Передовому опыту Московского завода светотехнических изделий, перешедшему на бесцеховую структуру управления производством, посвящен фильм режиссера Д. Варламова «Завод без цехов». Фильм показывает большой выигрыш предприятия от рационализации структуры управления заводом.

Важную тему решает и следующая постановка Д. Варламова—«По пути автоматизации»—о составных автоматических линиях.

Фильм «Рассказ конструктора», созданный молодым режиссером И. Фроловым, в течение десяти минут объясняет зрителю, как создавалась группа новых зуборезных станков-автоматов с самой высокой в мире производительностью.

Вопросов новой техники и технологии на лесосеках и лесозаводах касается большой фильм, снятый режиссером А. Ушаковым в передовых лесных хозяйствах страны.

«Здесь вы будете жить» — так называется короткометражный фильм, законченный группой режиссера В. Томберга. В нем показаны новые, прогрессивные методы сельского домостроения и дается представление о масштабах жилищного строительства на селе.

Группа режиссера Ф. Блажевича завершила съемки фильма о новых советских речных судах, оснащенных самой передовой техникой с автоматизацией управления. Здесь и мощные грузовые суда, не боящиеся штормов на новых «морях» под Куйбышевом, Сталинградом, на бурных сибирских реках, и комфортабельные пассажирские дизель-электроходы, скоростные катера на «подводных крыльях» и механизированные речные порты.

В ответ на обращение июньского Пленума ЦК партии коллектив студии с большим воодушевлением принял новые социалистические обязательства: дать сверх основного плана десять общеэкранных фильмов, посвященных открытиям науки и техническому прогрессу в различных отраслях народного хозяйства. Они снимаются в павильонах Вы-

ставки достижений народного хозяйства, а также на передовых предприятиях страны.

В эту серию войдут фильмы под условными названиями: «Радиоэлектроника», «Новое в мирном использовании энергии атома», «Нефть и газ», «Автоматику и телемеханику—на благо человека», «Новые открытия науки в СССР», «За 11 миллиардов пудов зерна в год», «За изобилие молока и мяса», «Механизация в рыболовстве», «Охрана здоровья в СССР».

Кроме фильмов, создаваемых на материалах выставки, планируются и другие, посвященные самым актуальным проблемам технического прогресса в промышленности, например, о механизации трудоемких заготовительных и вспомогательных работ—на основе передового опыта Московского завода «Динамо»; о новаторе автоматики Егорове, рабочем завода счетно-аналитических машин; о научной лаборатории станкостроительного завода, где проведена коренная рационализация технологии производства; о Краснодарском заводе-автомате, изготовляющем втулочные цепи сельскохозяйственных машин; о передовых методах литья (точное литье, литье в кокиль, под давлением, с использованием токов высокой частоты) и другие.

Наша кинопериодика—журналы «Наука и техника», «Новости строительства», «Новости сельского хозяйства», «На стальных магистралях», «На голубых дорогах»—всю тематику черпает из семилетнего плана развития народного хозяйства СССР. Редакции киножурналов поддерживают тесную связь с планирующими и научными организациями, подсказывающими нам все новые и новые темы и объекты для экранизации.

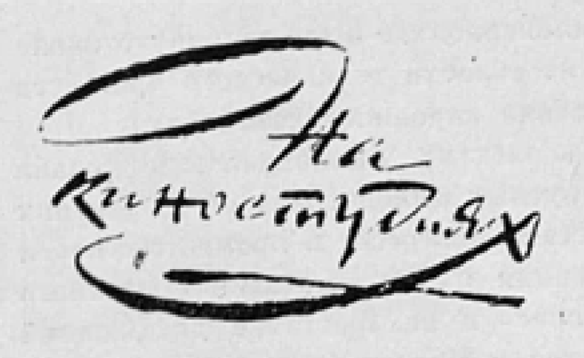
За этот год в кинопериодике было затронуто около полутораста тем из области технического прогресса в различных отраслях народного хозяйства.

Кроме того, коллектив кинопериодики создал тридцать пятиминутных киноочерков об открытиях в науке и техническом прогрессе в промышленности для демонстрирования их на выставке Советского Союза в Нью-Йорке и на Выставке достижений народного хозяйства в Москве. Сейчас свыше пятидесяти съемочных групп проводят съемки новых киноочерков для журналов на территории Советского Союза.

Только для журналов «Наука и техника» и «Новости строительства» в текущем году снято свыше пятидесяти новых сюжетов об автоматике и комплексной механизации на разных объектах страны. Сельскохозяйственный киножурнал показывает внедрение новой техники на полях страны: «От комбайна прямо к элеватору» (Одесская область), «Ток—автомат» (Омская область), «Управление трактором по радио» (Красноярский край), «Изобретение инженера Логвинова» (усовершенствование приспособлений с мерной проволокой), «Комплексная механизация при выращивании сахарной свеклы, овощей» и т. д.

Трудно перечислить в одной статье все темы, над которыми с большим подъемом трудится коллектив студии: более 180 названий фильмов и киножурналов дает в этом году «Моснаучфильм» вместо 160 по плану.

Работники студии отдадут все силы созданию фильмов, несущих в массы новые открытия советских ученых, достижения новаторов производства, ускоряющие движение нашей страны к коммунизму.



ИНФОРМАЦИЯ

Кинохроника, которую смотрит весь мир

«МОСФИЛЬМ»

В третьем творческом объединении идут съемки фильма «Ровесник века» по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида. Постановщик картины—С. Самсонов, главный оператор—М. Дятлов.

В центре будущего фильма—образ Ермакова, талантливого и деятельного человека, одного из руководителей советского автомобилестроения. Он родился в 1901 году и часто называет себя ровесником века. Жизнь его неразрывно слилась с жизнью нашей страны. Фильм охватывает тридцать лет жизни героя—первые пятилетки, Великую Отечественную войну, послевоенные годы. Действие заключительных частей фильма развертывается в наши дни.

В картине снимаются актеры Н. Лебедев (Ермаков), М. Володина (его жена), Ю. Саранцев (инженер Гуляев), Л. Шагалова (деревенская девушка, впоследствии жена Гуляева).

●

Молодому режиссеру Искре Бабич, воспитаннице ВГИКа, поручена самостоятельная постановка полнометражного художественного фильма по сценарию Т. Сытиной «Первое свидание» (первое творческое объединение). Кинодраматург Т. Сытина, автор нескольких сценариев о советской молодежи, и на этот раз осталась верна своей теме. В сценарии «Первое свидание» поднимаются вопросы дружбы и любви, внимательного и ответственного отношения к людям.

Героиня фильма—официантка студенческой столовой. Ее роль исполняет молодая актриса Калининского драматического театра Л. Шапоренко. Г. Юматов играет рабочего-строителя, водолаза.

События картины развертываются в одном из больших русских городов, в среде рабочих и студентов.

Художественный руководитель постановки—Г. Рошаль.

СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

Одна из крупных постановок студии—двухсерийная картина «Две жизни» («От Февраля к Октябрю»). Режиссер—Л. Луков. Героем этого фильма, создаваемого по сценарию А. Каплера, является простой солдат, а впоследствии советский генерал Семен Востриков, вовлеченный в бурные революционные события 1917 года и становящийся их активным участником. В фильме будут заняты артисты О. Стриженов, Б. Ливанов, Е. Гоголева, О. Жизнева и другие.

Съемочной группой закончена работа над эскизами костюмов, декораций и проводятся пробные съемки фрагментов фильма. Съемочная группа выехала в Ленинград, где будут проводиться съемки массовых сцен, посвященных февральским событиям 1917 года.

В дни, когда одна советская космическая ракета достигла Луны, другая облетела вокруг спутника нашей планеты, особенно напряженно работала Центральная студия документальных фильмов. Отдел перевозок Внуковского аэродрома вне всякой очереди грузил в самолеты металлические ящики с наклейкой «Срочно. Кинохроника».

А через день-два кинозрители Англии и Японии, Голландии и Китая, Мексики и Польши знакомились с новыми историческими достижениями советской науки и техники.

Кинорепортаж, обходящий весь мир,—нередкое явление в практике работы экспортного цеха ЦСДФ.

Велик интерес зарубежных зрителей к жизни Советской страны. Труд и быт советских людей, строительство новых городов и мощных электростанций, успехи в области науки и техники, культуры, искусства и спорта—вот далеко не полный перечень тем выпусков советской кинохроники, которые совершают кругосветные путешествия и пользуются огромной популярностью за границей.

Отдельные киносюжеты-рекордсмены демонстрируются пятьюдесятью с лишним зарубежными фирмами на четырех континентах. Среди них: «Советские спутники Земли», «Ночное перекрытие Ангары», «Воздушный лайнер «ТУ-114», а также маленькие очерки о талантливом пятилетнем шахматисте Эрнесте Киме и другие.

...В Северном море небольшая шхуна терпит бедствие. Кончился запас горючего. Сильный ветер несет судно на прибрежные камни. На помощь пришел вертолет. Летающая цистерна опустилась над шхуной и через шланг заправила ее горючим.

Киносюжет о новом советском вертолете, снятый оператором Центральной студии документальных фильмов А. Хавчиным, с успехом обошел советские экраны и, по неполным данным, демонстрировался в кино и по телевидению более чем в сорока странах мира.

Кто они—будущие кинематографисты?

Почти месяц продолжались приемные экзамены во Всесоюзный государственный институт кинематографии.

И вот наконец на доске объявлений забелели листки приказов с фамилиями принятых.

Кто же они, будущие творческие работники самого массового из искусств, услышавшие первые лекции в знаменательные дни сорокалетнего юбилея института?

Прием этого года принципиально отличается от приемов предыдущих лет. Советская общественность справедливо осудила «инкубаторный» метод воспитания молодых художников, при котором их путь в искусство пролегал по протоптанной тропке: школа—институт—творческая организация. Ранняя профессионализация, отсутствие трудового, жизненного опыта зачастую порождали снобизм и зазнайство, приводили к провалам в творческой работе.

Уже прошлые годы дали ВГИКу большое число молодежи, прошедшей школу трудовой жизни. Теперь двухгодичный стаж работы на производстве или служба в Советской Армии стали обязательным условием приема в институт. Этих требований не предъявлялось лишь к поступающим на актерский факультет, где необходимо начинать обучение в возможно более раннем возрасте, и к художникам, для которых крайне важно сохранить непрерывность в учебе.



Из 150 первокурсников ВГИКа 129 пришли в аудитории с заводов и фабрик, со строек и колхозных полей. Это художественно одаренная молодежь с интересными трудовыми биографиями. Как правило, юноши и девушки хорошо зарекомендовали себя и на общественной работе.

В. Тишков, например, пришел во ВГИК из целинного колхоза, где работал слесарем-ремонтником. На целину он поехал по комсомольской путевке, стал там членом КПСС. Герои его статей и очерков—люди, с которыми он вместе трудился. Поступил он на сценарный факультет.

В. Становов—электромонтер на строительстве Днепродзержинской ГЭС, секретарь комсомольской организации стройки. Он представил на конкурс сценарий, который рассказывает о становлении характера молодого металлурга.

Л. Колобова—штамповщица на Московском почтамте и член партбюро технических служб Мосночтамта. Ее очерки и корреспонденции печатались в газетах «Московская правда» и «Московский комсомолец».

На сценарный факультет поступил и казах М. Хасенов. Воспитанник детского дома, он впоследствии работал в нем воспитателем. Затем стал профессиональным журналистом, переводчиком. М. Хасенов является одним их авторов сценария фильма «Ботагоз». Его новый сценарий рассказывает о приобщении к труду молодежи, недавних школьников.

Интересны биографии всех семнадцати студентов, поступивших на сценарный факультет. Рано еще предрекать им творческие успехи, но несомненно одно: этим людям есть о чем рассказать в своих произведениях.

И так на всех факультетах. На режиссерском факультете будут учиться фрезеровщица В. Николаева, дежурный техник радиоузла В. Постовалов, бывший офицер Советской Армии Г. Шмованов.

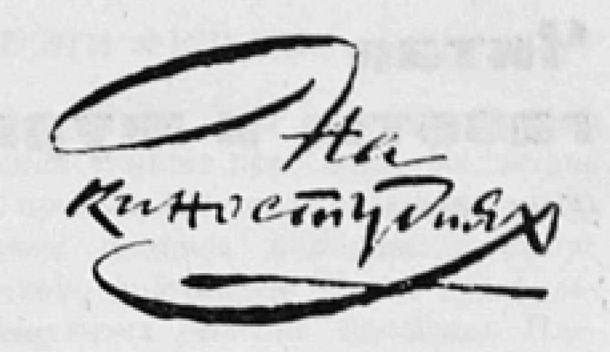
Более 1200 человек принимало участие в конкурсе на актерский факультет. Некоторые из семнадцати поступивших уже имеют в своем активе сыгранные в кино роли. Это украинка О. Лысенко, снявшаяся в трех фильмах, и москвичка Ж. Болотова, известная по роли Гали в фильме «Дом, в котором я живу».

И другая особенность характерна для приема этого года. В этом году во ВГИКе будут учиться представители более двадцати национальностей Советского Союза. Знакомясь с их биографиями, совершаешь как бы путешествие по нашей необъятной родине: операторы А. Мысливец из Хабаровска, К. Степанов из Якутии, Н. Николаев из Абакана, М. Варжапетян из Еревана, Э. Саркисов из Тбилиси, киноведы В. Андон из Кишинева, В. Силина из Одессы—разные города, различные республики.

По направлениям из республик принято 42 человека, и надо сказать, что они с успехом выступали в конкурсных экзаменах. Особенно порадовала высокая подготовка поступивших на режиссерский факультет студентов из Киргизии, Казахстана, Узбекистана. Хорошо проявили себя на экзаменах и студенты-операторы с Украины.

Новый учебный год будет очень ответственным для ВГИКа. Выполняя указания партии об укреплении связи образования с жизнью, институт серьезно пересмотрел учебные планы. Вводится очно-заочное обучение, и для студентов-первокурсников сценарного, киноведческого и операторского факультетов этот год учебы будет заочным. Более чем в два раза возросла длительность производственной практики у сценаристов, режиссеров и киноведов. Устранен параллелизм в преподавании некоторых предметов и введены новые дисциплины. Все эти меры несомненно повысят качество обучения в институте.

Ю. М.



Начались съемки фильма «Солдаты», который ставит режиссер И. Лукинский по сценарию Г. Березко. Это киноповесть о жизни Советской Армии в мирные дни.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

Режиссеры Л. Кристи и В. Комиссаржевский работают над цветной панорамной картиной «Ночь неожиданных путешествий» (операторы—И. Гутман, А. Колошин, Н. Генералов). Съемки проводятся в Москве, Ленинграде, Риге, Днепродзержинске, на Алтае и Узбекистане.

КИЕВ

На студии имени А. П. Довженко идут съемки фильма «SOS». Его ставит по сценарию Е. Помещикова режиссер А. Мишурин (операторы А. Герасимов и А. Степанов).

В роли героя картины практиканта мореходного училища Юрко Цимбалюка снимается студент театрального училища имени Щукина А. Белявский. Его отца играет народный артист УССР В. Добровольский. Роль радистки Леси исполняет студентка ВГИКа Л. Федосеева. Морские сцены фильма снимаются в Одессе.

●

Вопросы, волнующие советскую молодежь на пороге вступления в самостоятельную жизнь, затронуты в фильме «Это было весной», который ставят режиссеры К. Гаккель и А. Войтецкий по сценарию Л. Шмугляковой.

ОДЕССА

Начата постановка фильма под условным названием «Возвращение» по сценарию писателя М. Тевелева. Это первая полнометражная постановка молодого режиссера М. Терещенко. В центре сюжета—судьба закарпатского крестьянина, которого некогда нужда погнала на поиски заработка в Америку.

СТАЛИНАБАД

Студия «Таджикфильм» осуществляет экранизацию балета композитора С. Баласаняна «Лейла и Меджнун». Постановщики картины—Т. Березанцева и балетмейстер Валамат-заде. Оператор—В. Юсов. Художественный руководитель постановки С. Юткевич. В главных ролях выступают воспитанники Ленинградского хореографического училища молодая балерина Ш. Турдиева (Лейла) и танцовщик В. Джурабаев (Кайса). Роль отца Кайсы исполняет народный артист Таджикской ССР Х. Рахматуллаев.

Часть павильонных съемок группа провела в студии «Мосфильм».

ТАШКЕНТ

На студии «Узбекфильм» молодой режиссер Ш. Аббасов ставит по сценарию А. Рамазанова и Б. Реста кинокомедию «Сюрприз».

Читая газеты и журналы

Обзор печати

ЧТО СНИМАТЬ?

«Металл». Так назвали алчевские металлурги свою недавно созданную самодеятельную киностудию. О первом фильме алчевцев рассказывает Т. Наумова в газете «Луганская правда».

«Создатели фильма проводят зрителя по городу, показывают ему цехи завода и строительные площадки, знакомят с теми, чьи имена стали гордостью коллектива.

Вот мы в мартеновском цехе, видим здесь тружеников комсомольско-молодежной печи разливочного пролета. Мы слышим слова диктора о тех, кто настойчиво борется за звание бригад коммунистического труда, кто каждую смену выдает сотни тонн сверхпланового металла.

Составы с огнедышащей сталью направляются в обжимный цех. Вот ударники коммунистического труда операторы тт. Смирнов и Жуков. Вместе со своими товарищами они изо дня в день наращивают темпы производства. Коллектив цеха уже выполнил свои годовые обязательства. Фильм знакомит нас и с другими ударниками коммунистического труда — работниками обжимного цеха. Это операторы тт. Дейнега, Потапов и многие другие».

Тем, кто трудится на переднем крае борьбы за коммунизм, их работе, учебе, отдыху посвятили свой первый фильм кинолюбители-металлурги—режиссер-оператор Борис Снежко, кинооператоры Алла Мишина, Анатолий Пальчиков, Юрий Пелецкий. Сейчас студия, как сообщает газета, готовится к выпуску второго фильма о металлургах.

Об интересных, увлекательных делах кинолюбителей, объединившихся при Доме культуры Ефимовского района, Ленинградской области, сообщает «Ленинградская правда» (М. Ильина, «Главный сюжет»).

Когда в Дом культуры Ефимовского района прислали киносъемочный аппарат, сразу же зашел спор о том, что снимать.

«— Евгений Андреевич, снимем спектакль нашего драмкружка. Здорово получится!— предложили директору Дома культуры сразу несколько голосов.

— А для чего их снимать? Они и так в колхозы с агитбригадой выезжают,—возражал Давыдов.

— А на Соминке парнишки каждое утро рыб вот таких вылавливают. Вот будут кадры!—восторгались другие...

— Снимать надо колхозников и их работу,—сказал Евгений Андреевич Давыдов.— Мы ведь можем теперь рассказать о тех, к кому кинохроника еще лет десять недоберется».

С Давыдовым все согласились. И вот уже с первых шагов студии «Ефим-фильм», как шутливо называют ее сами участники, кинолюбители поняли, насколько сильной, действенной может стать их помощь колхозам района.

«— Из Дома культуры вас снимать приедут,—говорил председатель комсомольцам, работавшим на ремонте крыши фермы.— Смотрите, чтобы не подкачать.

Комсомольцы не подкачали: они так работали, что закончили крышу даже прежде, чем к ним приехал оператор!»

О самом интересном, передовом в районе рассказывает фильм ефимовцев «Наш труд — Родине». Все ефимовские колхозники узнали о работе передовых доярок артели «Журавлево», об успехах кукурузоводов, о лесорубах, соревнующихся за звание коллектива коммунистического труда, о совещании местной интеллигенции и других интересных событиях и людях.

«— Товарищи! Есть увлекательнейший сюжет!—то и дело приносят весть культработники Игорь Сергиев или Борис Феньшин. И главный оператор студии Георгий Петрович Денисов отправляется на новые съемки».

Вот основной путь, по которому должно идти кинолюбительское движение в нашей стране. Путь этот — тесная связь с жизнью своего района, села, города, предприятия, института... Ни одно сколько-нибудь значительное событие в жизни своего коллектива не должны упускать из виду кинолюбители.

«Уже день клонился к вечеру,—читаем мы в том же очерке,—когда Георгий Петрович, нагруженный 30-килограммовым киноснаряжением, добрался до деревни Коробищи и остановился перед ветхим сооружением, стоявшим поперек улицы. Этот старый дом и был, собственно, целью дальнего путешествия...

Этим летом колхозники «Новой жизни» занялись перепланировкой главной усадьбы: старые дома были снесены, на их месте пролегла широкая улица, а ветхий амбар, перед которым остановился Денисов, был последней постройкой, которую не сегодня-завтра должен был разрушить колхозный трактор.

Кинолетопись о «Новой жизни» не могла обойтись без такого сюжета. Денисов дого-

ворился с председателем, с трактористом. Дом будут сносить завтра. Нет, не очень рано, не совсем на рассвете. Лучше, если солнце взойдет повыше, когда светлее снимать...

Утром приползла туча. Тяжелая и синяя, она закрыла небо, и не было никакой надежды снять при таком свете хотя бы более или менее приличные кадры. Тракторист, к сожалению, не опоздал. Его машина, нетерпеливо пофыркивая, стояла у самой стены домика.

Денисов умолял подождать: сейчас уйдет туча.

— Сейчас дождь будет,—возражал тракторист. Он не может ждать: трактор нужен в поле. Отложить на завтра он тоже не может: завтра некому будет разбирать развалины, не валяться же им посреди улицы неизвестно сколько времени!

Стало действительно накрапывать. Трактор отъехал немного и с разбегу стукнулся о стену. Она пошатнулась. Трактор опять взял разбег. Денисов все же включил киноаппарат. Дождь уже лил как из ведра. Денисов прикрывал объектив от воды, надеясь, что хоть чудом что-нибудь получится.

Домик рассыпался от третьего удара. Но даже клубы пыли — такие эффектные для съемки!—дождем тут же прибило к земле».

Немало трудностей приходится преодолевать энтузиастам-кинолюбителям: нет бачков для проявки пленки, не хватает узкой кинопленки с магнитофонной дорожкой... Но ефимовцы уверены, что эти трудности временные.

«По колхозам своего района ездит все летние месяцы агитбригада Ефимовского Дома культуры. И обязательно привозит с собой первую колхозную кинохронику «Наш труд—Родине».

... Сельский клуб забит до отказа.

— А все-таки как смотрят, как смотрят!—опять, в сотый раз, будто не веря успеху своего фильма у зрителей, удивляются его создатели.

У Георгия Петровича свое мнение:

— Надо, чтобы ругали. Надо, чтобы редколлегия строже была (редколлегия студии включает работников клуба, исполкома, райкома партии, редактора районной газеты). Пусть не хвалят, делают замечания. Фильмы лучше будут.

В зале аплодисменты, смех, напряженная тишина, оживленные реплики. Не всякая работа может собрать такую внимательную, увлеченную, чуткую аудиторию. Значит, очень по душе, по сердцу пришлась она зрителям. Иначе откуда же взялись бы у них такие задушевные слова, какие сказала доярка Зайцева из колхоза «Журавлево», увидав на экране себя и своих подруг:

— Как праздник у всей нашей фермы сегодня. И завтра на ферму пойдем, как на праздник.

А Дуся Кольцова из «Нового быта» сказала еще проще:

— Очень хорошо буду работать!»

КТО ВИДИТ ЭТИ ФИЛЬМЫ?

Министерство культуры СССР, Государственный научно-технический комитет при Совете Министров СССР и ВЦСПС провели фестиваль научно-популярных и технических фильмов под девизом «Шире дорогу техническому прогрессу!». Около 170 фильмов, пропагандирующих решения июньского Пленума ЦК КПСС, технические достижения всех отраслях народного хозяйства нашей страны, было показано за время фестиваля. Задача кинопрокатчиков—использовав накопленный опыт, систематически показывать научно-популярные фильмы в кинотеатрах, рабочих и колхозных клубах.

Летом нынешнего года во многих республиках демонстрировались сельскохозяйственные фильмы. Так, в Молодечненской области БССР атри месяца более 226 тысяч зрителей просмотрели научно-популярные и документальные картины на темы сельского хозяйства.

Но не везде зрителям предоставляется возможность посмотреть интересующие их научно-популярные и технические картины.

К. Романовский в газете «Колхозная правда» (Минск) отмечает:

«Неудовлетворительно прошел фестиваль сельскохозяйственных фильмов во многих районах Минщины. Областное управление культуры и контора кинопроката мало уделяли внимания организации и ходу фестиваля. В районах области совершенно отсутствовала реклама к сельхозфильмам, очень редко перед началом сеансов выступали с лекциями специалисты сельского хозяйства.

Не выполнен план показа сельхозфильмов в Гродненской области. Кинофикаторы Желудокского района, например, в апреле не показали ни одного сельскохозяйственного фильма.

В ряде колхозов и совхозов республики недооценивается значение пропаганды сельскохозяйственной науки. Так, например, в колхозе имени Кирова, Телеханского района, по вине председателя правления т. Тарасенкова за период фестиваля не показано ни одного сельскохозяйственного фильма. Препятствовали демонстрации фильмов председатели колхозов «Советская Белоруссия» и «Ленинский путь» Пружанского района тт. Яромич и Виноградов.

В Гродненском районе от заключения договоров на показ сельскохозяйственных фильмов отказались председатели колхоза «Россия» т. Ковальчук, сельхозартели «Знамя коммуны» т. Бондарь и колхоза имени Калинина т. Медведев».

«Эти товарищи, — правильно замечает К. Романовский,—забывают, что сельскохозяйственные фильмы оказывают труженикам села неоценимую помощь в выполнении задач, поставленных историческими решения-

ми XXI съезда нашей партии по дальнейшему развитию сельского хозяйства».

О неудовлетворительном прокате научных и технических фильмов в Одесской области рассказывает областная газета «Знамя коммунизма». Автор статьи «Этим фильмам — дорогу на экран» А. Андреев пишет:

«Солидным фондом научно-технических фильмов располагают и кинопрокатные учреждения нашей области — одесская областная, измаильская и котовская конторы. На их базах насчитываются сотни короткометражек по актуальным проблемам промышленного производства, строительства и сельского хозяйства.

Как же продвигаются эти фильмы на экран, как доходят до массы зрителей? К сожалению, неудовлетворительно.

Когда работники животноводческих ферм Белгород-Днестровского и Овидиопольского районов посмотрели картину «У передовых животноводов», они почерпнули из нее очень много ценного для себя и захотели смотреть такие фильмы систематически. Во многих районах с успехом прошли фильмы «Раздельная уборка», «У механизаторов одного колхоза» и другие. Но можно привести гораздо больше фактов другого порядка — когда научно-технические киноленты не доходят до тех, для кого они предназначены.

Проблема обработки металлов давлением сегодня очень актуальна для многих предприятий. На базе есть фильм, посвященный этому вопросу, но в этом году он демонстрировался только шесть раз. «Автоматизация универсальных токарных станков» за полгода показана всего на восьми сеансах. Сотни людей, занимающихся сегодня решением этих вопросов на наших заводах, не видели этого фильма и не подозревают о его существовании.

Еще более незавидна прокатная биография у таких лент, как «Точное литье», «Скоростное фрезерование», «Зажимные приспособления к токарным станкам». Они прошли на экранах в этом году по два-три раза.

В области широким фронтом идет строительство. Творческая мысль передовых строителей, их лучший опыт, запечатленные на пленке, могли бы оказать неоценимую помощь людям наших строек. «Новые железобетонные конструкции», «Квартал крупнопанельных домов», «Строительство магистральных трубопроводов», «Из опыта промышленного и жилищного строительства в странах народной демократии» — все эти кинофильмы бо́льшую часть времени покоятся на полках кинобазы, и наши строители не видят их...

В ближайшее время областная контора кинопроката получит около ста новых научно-технических фильмов по актуальным проблемам промышленного производства, строительства и сельского хозяйства. Нельзя допустить, чтобы и эти ценнейшие пособия в борьбе за научно-технический прогресс остались бесполезным грузом на полках фильмобаз».

ЛЕКЦИЮ ДОПОЛНИТ КИНОФИЛЬМ

С интересными письмами читателей познакомила нас томская газета «Красное знамя». Заведующий клубом «Водник» П. Климашевский делится опытом использования научно-популярных и документальных фильмов в лекционной работе руководимого им клуба.

«Тематические вечера и кинолекции в клубе. Ведь как удачно проходит такой вечер с показом соответствующего кинофильма!

В практику клуба «Водник» Моряковской ремонтно-эксплуатационной базы прочно вошли такие вечера.

Недавно у нас состоялся вечер на тему «За здоровый быт». На нем выступил кандидат медицинских наук т. Сакс. В доходчивой форме, приведя много убедительных примеров, он рассказал о вреде алкоголя. Затем зрители увидели хроникально-документальные фильмы «На краю», «Трудный путь», «Кто прав?». Многому учат эти фильмы. Сбившемуся с пути они помогают выйти на правильную дорогу. Вечер надолго запомнился его участникам.

В другой раз с популярной лекцией в клубе выступила кандидат физико-математических наук т. Рудина. Она рассказала об итогах Международного геофизического года. Содержательную лекцию дополнил интересный кинофильм «Необычайный репортаж».

Как правило, лекции о международном положении у нас в клубе сопровождаются показом журналов кинохроники. Хроникально-документальные фильмы мы демонстрируем на занятиях университета культуры, на вечерах вопросов и ответов. Завершаем ими «Устный журнал». Демонстрируем документальные фильмы мы и на вечерах отдыха, и всегда они вызывают большой интерес».

Другой читатель — Н. Тупучканов — также предлагает шире дополнять лекции демонстрацией фильмов.

«Владимир Ильич Ленин, — пишет Н. Тупучканов, — неоднократно отмечал большое просветительное значение кино. Нашим клубам, кинотеатрам, домам культуры следует как можно полнее использовать это замечательное средство пропаганды».

КРИТИЧЕСКИЕ КИНООЧЕРКИ

А вот еще один пример взаимосвязи кино и жизни. Речь идет о киноочерке «Люби свой город» (сценарий М. Ливертовского, режиссер-оператор И. Герштейн). Выпущен он Фрунзенской студией художественных и документальных фильмов по заказу исполкома горсовета.

Р. Привалов в «Вечерней газете» (г. Фрунзе) пишет об этом фильме:

«Не всякому из фрунзенцев довелось видеть свой город с высоты птичьего полета.

И вот на экране медленно проходит панорама столицы республики, утопающей в зеленом наряде. Как жаль, что фильм не снят на цветную пленку. Кроны деревьев почти смыкаются, и только большие дома позволяют угадывать направление магистралей. Зритель видит знакомые проспекты имени Ленина, Дзержинского, играющих детей, журчащую в арыках воду.

Диктор поясняет:

— И тебя, хозяина города, идущего на работу знакомой улицей, пленяет здесь все— и веселая зеленая листва, задорный птичий гомон, и неумолкающий звонкий смех счастливых детей. Твой город красив и уютен... Много у него друзей, по-настоящему любящих свой город.

Но, оказывается, есть еще недобрые люди, враги своему городу. Вот сломанное деревце, вдребезги разбитый абажур уличного фонаря, за день тротуары покрываются окурками, бумажками от мороженого, мусором, гусеницы трактора коверкают асфальт. Трудно узнать знакомую улицу, еще так недавно сверкавшую чистотой.

Немало наглядных примеров нерадивого отношения к своему городу, пренебрежительного отношения к его жителям показано в этом киноочерке. Пять месяцев по вине работников «Сантехстроя» изрытая и перерытая Тюменская улица «украшается» ямами и траншеями... В легковую автомашину усаживается грузный мужчина. Это один из тех местных работников, по воле которых здесь быстро уродуют мостовые и месяцами не приводят их в порядок. Голос диктора называет его фамилию:

— Ведет ли счет таким улицам начальник «Сантехстроя» т. Приходько?

...Грязные кучи вырастают в центре города на Первомайской улице. А вот и виновник— руководитель 55-й жилищной конторы т. Борисов...

Нет необходимости полностью излагать содержание этого фильма, имеющего большое воспитательное значение. Можно не сомневаться в его действенности.

Киноочерк начал оказывать свое благотворное влияние еще тогда, когда работники киностудии трудились над его созданием. Режиссеру-оператору И. Герштейну надо было запечатлеть на пленке ящики, бочки, разный хлам, которым часто украшают входы в продовольственные магазины и предприятия общественного питания. Накануне съемки он вместе с автором сценария М. Ливертовским и директором картины А. Комендантовой осмотрел замусоренный подход к летнему привокзальному ресторану. По условиям освещения снимать решили утром на другой день. Но съемка не состоялась. За ночь работники ресторана убрали груды ящиков, бутылки, бочки и старательно вычистили асфальт и лестницу. Правда, подобную неприглядную картину все же удалось найти в другом месте...

Подобные критические киноочерки намечено выпускать периодически. Жизнь подскажет немало разнообразных тем. Об этом свидетельствует обсуждение киноочерка, проведенного на днях киностудией и Союзом кинематографистов с общественностью столицы республики. На нем говорили о неполадках на рынках, о городском транспорте и многом другом...».

Неплохо было бы и другим студиям страны использовать опыт фрунзенцев и время от времени выступать на местных экранах с критическими сюжетами. Такие фильмы принесу только пользу.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЧИТАТЕЛИ ПРЕДЛАГАЮТ

«Я хочу предложить деятелям кино следующую идею,—пишет в журнале «Новое время» (№ 17, 1959) Г. Чижек из Кромпахи (Чехословакия).—Мне кажется возможным создать силами киноработников социалистического лагеря совместный фильм примерно с таким названием: «Наши перспективы».

Речь идет о фильме, который с максимальной широтой и правдоподобностью покажет жизнь человека при коммунизме. Там не обязательно должны фигурировать фантастические типы самолетов, автомобилей, стопроцентная автоматизация, роботы и так далее. Техника должна быть там представлена как важная, но составная часть жизни при коммунизме. Главной темой фильма должны быть общественные и трудовые отношения новых людей, основные черты их характера, уклад жизни и тому подобное».

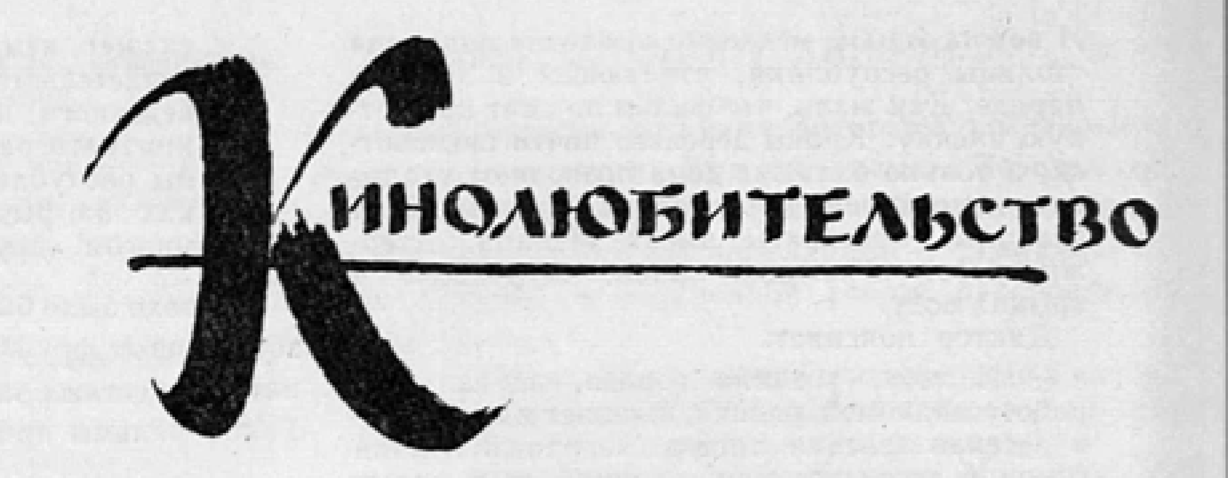
«Я убежден,—заканчивает свое письмо тов. Чижек,—что такой фильм можно уже сейчас поставить с большим успехом».

В том же журнале (№ 34, 1959) помещено письмо из Будапешта. Золтан Карой Вег, преподаватель иностранных языков, пишет:

«Мое предложение заключается в следующем: в мире имеется более ста стран. Из них мы знакомы в лучшем случае с пятью. Кино— это наиболее удобное средство знакомства с народами и странами мира. Короткометражные фильмы (на 15—30 минут) смогли бы блестяще служить этой цели.

Сценарий и производство такого фильма могли бы осуществляться по принципам, разработанным ЮНЕСКО или какой-либо другой организацией. В фильме можно было бы коротко рассказать о географическом положении, о социальных и экономических достижениях страны. Кроме того, можно было бы осветить народное творчество, музыку и танцы данного народа, а также достижения национальной культуры. Эти фильмы могли бы быть включены в учебные программы начальных школ всего мира».

Можно надеяться, что эти письма привлекут внимание кинематографистов и пожелания читателей будут удовлетворены. Ведь темы, которые предлагают Чижек и Вег, подсказаны самой жизнью.



Заботы самодеятельной киностудии

Мы живем в Сибири, далеко от Москвы, но солнце в полдень у нас светит так же ярко, как и в Москве, и сибирская молодежь так же тепло принимает все новое и передовое. Относительно новая форма народного творчества— кинолюбительство — и здесь привлекает в свои ряды все новых и новых энтузиастов. Правда, сибирскому кинолюбителю труднее, чем московскому. У него нет специализированного магазина, нет поблизости Дома кино, нет чутких и внимательных наставников из Союза работников кино и порой нет даже просто грамотного в делах кино консультанта.

В Восточной Сибири на всю колоссальную территорию от Новосибирска до Хабаровска, от берегов Ледовитого океана до границ Монголии и Китая, найдется всего десяток кинооператоров Иркутской студии кинохроники, которые очень заняты и всегда в движении. Кстати сказать, именно поэтому кинолюбительство у нас приобретает особенно важное общественное значение. Если бы деятельность кинолюбителей не выходила за пределы съемок друзей и близких, то она не заслуживала бы внимания. Но кинолюбители ставят перед собой большие задачи. Между тем ассортимент узкой пленки для кинолюбителей пока что рассчитан именно на семейные фильмы. В продаже есть только обратимая черно-белая и цветная негативная кинопленка. Изготовление фильма в двух экземплярах уже невозможно.

Правление Дворца культуры г. Ангарска, организовывая любительскую студию, учло все «за» и «против», учло задачи и возможности и пришло к выводу, что в наших условиях необходимо иметь два варианта создаваемого студией фильма: основной на пленке 35-*мм* и вспомогательный на пленке 16-*мм*.

Кинозал Дворца культуры вмещает 850 человек, и никаких возможностей для установки 16-*мм* проектора нет. Поэтому демонстрация киножурнала «Наш экран» ведется перед обычным сеансом тоже на 35-*мм* пленке. Система связи аппаратной со студией звукозаписи обеспечивает синхронную подачу магнитной фонограммы по каналу прямо из киностудии в кинозал.

Студия начала работу, стремясь помочь своими произведениями росту культурного уровня молодежи, беспощадно бороться со всем тем, что мешает на нашем пути к коммунизму. Для этого нам нужна широкая аудитория, а следовательно, и широкая пленка.

Опыт показал, что мы на правильном пути. Наши киножурналы и спецвыпуски, которых мы сделали двенадцать, завоевали авторитет среди зрителей, особенно молодежи.

Большую работу мы провели по оборудованию нашей производственной базы. Своими силами мы сделали проявочные, промывные и сушильные установки, из списанной кинопроекционной передвижки сделали копировальный аппарат, на котором получили возможность печатать экстренные выпуски (их мы называем «Киномолниями»). Заключительным этапом нашей годовой работы явилось создание экспериментального игрового фильма «Красная шапочка» (2 части), в процессе производства которого были закреплены все полученные знания.

В планах на ближайшее будущее намечены три работы, которые будут носить различный характер. Первая—«Рассказ о трех заповедях»—будет пропагандировать достижения лучших бригад коммунистического труда. Второе произведение будет построено в сатирическом плане. С участием агитбригады Дворца культуры будет поставлено кинообозрение «Как мы ведем себя в обществе». И, наконец, третья работа будет построена в виде киноконцерта под общим названием «Вторая профессия». Это документальный фильм о наиболее талантливых участниках самодеятельности города.

Таковы планы нашей студии «ДК-фильм».

Для обеспечения ее сценарным материалом завком нашего предприятия объявил открытый конкурс по области на лучший сценарий документального и игрового короткометражного фильма.

Кинолюбители, объединенные в студии и получившие там все для своей работы от профсоюзной организации, Дома культуры или клуба (не всякому под силу приобретение в личное пользование всего необходимого для изготовления фильма),—это большая культурная сила, которую нужно растить, воспитывать и использовать в полную меру. Нельзя сравнивать организованных кинолюбителей с любителями-автомобилистами, как это делают некоторые работники Министерства культуры РСФСР.

Мне кажется, что оснащение любительских студий аппаратурой, оборудованием, пленкой и забота о них — прямое дело Министерства культуры. Нельзя согласиться с тов. Гоуфманом из Министерства культуры РСФСР, который, видимо, считает кинолюбителей, объединенных в студию, какими-то иждивенцами государства и отказывается удовлетворять наши запросы. Где же нам доставать 35-*мм* пленку?

Польза, приносимая любительскими студиями, уже сейчас полностью окупает тот малый (в общем масштабе кинопроизводства) процент расходования материалов, который падает на их долю. Вовсе не нужно бояться поощрять инициативу в этом направлении.

В течение первого же года существования таких студий будет ясно, какой из них нужно оказать поддержку. Эти функции могла бы взять на себя секция по работе с кинолюбителями Оргкомитета СРК, устраивающая смотры произведений и конференции кинолюбителей.

Но без планового снабжения крупных любительских студий не обойтись. Имеющийся в продаже ассортимент аппаратуры, оборудования и материалов пока еще очень беден и рассчитан в основном на любителя-одиночку.

В заключение хочется пожелать, чтобы был налажен выпуск методической литературы и бюллетеня о работе самодеятельных киностудий всего Союза, так как пока материалы подобного рода печатаются несистематично и далеко не в таком объеме, как этого требует развивающееся движение кинолюбителей.

О. ФРАНКОВСКИЙ,
руководитель Ангарской студии «ДК-фильм»

Праздник московских кинолюбителей

Встреча кинолюбителей столицы с мастерами советского кино состоялась в Измайловском парке культуры и отдыха.

Собравшихся тепло приветствовали председатель секции по работе с кинолюбителями Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР Г. Рошаль.

— Количество любительских студий растет из года в год,— сказал в своем выступлении заместитель председателя бюро секции оператор Я. Толчан.

Кинолюбительство оказывает большую помощь в распространении передового опыта, внедрении прогрессивных методов труда.

Докладчик рассказал о фильме «Новый конвейер», поставленном коллективом кинолюбителей 1-го Московского часового завода. Этот интересный фильм окажет реальную помощь в применении новой техники на часовых предприятиях страны.

Любительской студией рижского завода «ВЭФ» поставлен фильм о различных технических усовершенствованиях. Этот фильм был послан одному из уральских заводов, где его приняли с большим интересом.

Докладчик считает, что в ближайшем будущем кинолюбительство будет развиваться именно в этом направлении, потому что постановки художественных фильмов требуют больших затрат и высокой квалификации.

Большой интерес представляют любительские фильмы о туристских путешествиях, об альпинизме. Они помогают лучше узнать и полюбить богатую и разнообразную природу нашей Родины.

День кинолюбителя закончился большим концертом, в котором приняли участие артисты театра и кино.

Н. Леонтьевский

Вл. И. Немирович-Данченко и киноискусство США

1

В сезоне 1925/26 года Музыкальная студия МХАТ, которую возглавлял Владимир Иванович Немирович-Данченко, гастролировала в США. По окончании этих гастролей Немирович-Данченко был приглашен в Голливуд для написания сценариев и их постановки.

Несмотря на свои 67 лет, Владимир Иванович решил дебютировать в кинематографии. Достаточное знание английского языка (при отличном знании французского) в какой-то степени помогало его планам. Определенным контрактом с Голливудом он связан не был.

В интервью с журналистами Голливуда Немирович-Данченко заявил, что вступает на новую для него почву, имея в виду три главных обстоятельства: великолепную технику американского кино; слабость сценариев, построенных на занимательности и лишенных глубины; и главное—яркие актерские индивидуальности. В первом случае, заявил Немирович-Данченко, он хотел бы поучиться; в двух других он рассчитывал принести пользу сам.

Американские газеты сообщили, что знаменитый московский режиссер был приглашен в Голливуд «для улучшения кинематографического дела», и поздравляли актеров Голливуда «с прибытием к ним учителя экранного искусства».

Один из первых задуманных Немировичем-Данченко сценариев был на тему о Емельяне Пугачеве. В основу он хотел положить пушкинскую «Историю Пугачева», возможно, со вставками из пушкинской же «Капитанской дочки» и некоторыми эпизодами из пьесы К. Тренева «Пугачевщина», только что поставленной им тогда в МХАТ. Неясным для него оставался лишь вопрос, кому поручить роль Пугачева—И. М. Москвину, В. И. Качалову (исполнителям этой роли в МХАТ) или же какому-либо крупному американскому киноактеру. В планах Немировича-Данченко находились также «Вешние воды» по повести И. С. Тургенева, «Вольная птица» (по новелле Мериме «Кармен»), «Клеопатра—нильская змейка» (по трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра») и другие.

Препятствия для осуществления хотя бы части из того многого, что было задумано Немировичем-Данченко, начались с момента его ознакомления с «русскими сценариями» Голливуда. Прочитав «сценарий» на тему романа Л. Н. Толстого «Воскресение», Немирович-Данченко дал о нем резко отрицательный отзыв, указав на многочисленные искажения романа и различные нелепости, введенные в сюжет. Он категорически отказался иметь какое-либо отношение к этой постановке.

В беседе о другом сценарии—по роману Л. Толстого «Анна Каренина»—Немирович-Данченко горячо утверждал, что создать образ Анны, воплощающий величие женской любви, так же трудно, как сыграть Гамлета; он резко осудил и этот сценарий. В своем отзыве о нем он несколько раз подчеркнул, что если все же фильм будет сделан, то необходимо не только снять с титров имя Л. Н. Толстого, но даже заменить другими классические имена героев романа. Однако фильм, разрекламированный из-за участия



Голливуд. Торжественная встреча Вл. И. Немировича-Данченко 25 октября 1926 г.

в нем действительно превосходной артистки Греты Гарбо, был все же выпущен под названием... «Любовь».

Еще об одном «русском» фильме Голливуда на тему пушкинского «Дубровского» мы можем судить по его названию: «Черный орел»...

Возвратившись в Москву, Вл. И. Немирович-Данченко заявил в печати:

«...Меня очень уговаривали продлить свое пребывание в Голливуде. Мне представлялась возможность перейти от теории к практике кинодела. Взвесив все, я решил, однако, возвратиться в СССР. В Москву меня тянул Художественный театр с его талантливой молодежью, сильно выросшей за последние годы, Музыкальная студия, но решающую роль имела та совершенно невыносимая моральная атмосфера, которой окружено американское кино.

Американская кинотехника, безусловно, блестяща, но содержание американского кино—ничтожное, а импульсы носят только материальный характер...».

Во время своей поездки Немирович-Данченко познакомился с крупнейшими актерами Голливуда. Он встретился с Джоном Барримором, знаменитым Гамлетом американского драматического театра 20-х годов.

Чуть ли не с первых же слов Барримор признался Немировичу-Данченко в том, что он является горячим приверженцем всего русского в искусстве, что ему бесконечно близок образ Феди Протасова, которого он играл с большим увлечением, что он мечтал сыграть в инсценировке «Братьев Карамазовых» роль Карамазова-отца.

Когда Барримор познакомился с планами реформ Немировича-Данченко, он с радостью признался, что о многих из них давно мечтал сам, но был бессилен что-либо сделать, и добавил, что будет счастлив поработать с «русским учителем». Для новых друзей оставалось самое трудное—найти тему для написания сценария, который удовлетворил бы их обоих.



На обеде в честь Вл. И. Немировича-Данченко. Стоит—Дуглас Фербенкс, справа от него—Мэри Пикфорд

Нужно сказать, что Немирович-Данченко еще до знакомства с Барримором смотрел его дважды в фильме «Дон-Жуан»: игра актера произвела на него сильное впечатление. В «Манон Леско» ему понравились отдельные превосходные куски, но его совсем не удовлетворил сценарий. В то время Барримор снимался в картине «Франсуа Вийон—поэт-бродяга» (позднее переименованной в «Пьер Гренгуар») из эпохи Людовика XI. Роль Людовика в этом фильме исполнял Конрад Вейдт.

Встреча с Конрадом Вейдтом произошла во время съемки фильма. Владимира Ивановича заинтересовал вопрос, за сколько времени до начала съемки Вейдт ознакомился со своей ролью и сколько у него было репетиций с режиссером. Услышав от Вейдта, что специфика работы актера в кино позволяет ему создавать образ лишь в момент работы оператора, что мимическая игра требует от него максимума выразительности, а подобная импровизация как бы обостряет эмоции актера,—Немирович-Данченко не согласился с ним. Он уверял, что репетиционная работа нисколько не мешает актеру импровизировать перед аппаратом, а наоборот, даже способствует этому. Спорщики не убедили друг друга.

О таланте Вейдта Немирович-Данченко отзывался очень высоко, считая, что Вейдт владеет тайной внутреннего ритма кино и что это не только очень ценное, но и редкое качество. В одну из встреч с Немировичем-Данченко Вейдт признался ему, что он мечтает сыграть «русскую роль», а именно Ивана Грозного, с чем Немирович-Данченко посоветовал ему повременить, поддержав стремления Вейдта исполнить роли Дон-Кихота и Человека, который смеется. Отвечая на вопрос, видел ли Вейдт русские фильмы, артист начал с большим энтузиазмом говорить об игре И. М. Москвина в «Поликушке», изумившей его своей глубиной и в то же время необычайной простотой.

— Мистер Данченко!—остановил однажды Владимира Ивановича чей-то голос, когда он направлялся в одну из студий Голливуда.

Оглянувшись, он увидел сухощавого стройного мужчину, загоревшего почти до черноты, с открытым и широко улыбающимся лицом.

— Позвольте представиться—Дуглас Фербенкс!

Фербенкс и Мэри Пикфорд только недавно вернулись из Советской страны. По словам Фербенкса, Москва произвела на него самое большое впечатление из всех городов, которые он видел во время своей поездки по Европе: Фербенкса поразил замечательный дух советского народа. Громадное впечатление своей правдивостью и динамичностью произвел на него «Броненосец «Потемкин».

По просьбе Фербенкса Немирович-Данченко смотрел его в «Багдадском воре» и откровенно заметил, что его увлекла вторая часть картины, где Фербенкс словно не играет, а живет. Это и есть самое лучшее и захватывающее в искусстве, сказал Немирович-Данченко. «Робин Гуд», построенный на внешней занимательности, его не удовлетворил.

Еще до знакомства Немировича-Данченко с Мэри Пикфорд по его просьбе был устроен просмотр фильма с ее участием. «Розита» убедила Владимира Ивановича в том, что Мэри Пикфорд превосходная, пожалуй, самая лучшая актриса из всех «звезд» экрана. Второй ее фильм, который Немирович-Данченко видел уже после знакомства с нею, был «Воробушки». Владимир Иванович остался под таким впечатлением от артистичности Мэри Пикфорд, что послал ей большой букет роз. В ответ пришло письмо:

«Мой дорогой г-н Данченко,

По возвращении с курорта меня встретили Ваши милые красные розы. Они были восхитительны; как цветы, так и Ваше внимание доставили мне большую радость.

Я получила удовольствие от нашей беседы и надеюсь снова увидеть Вас в ближайшее время. С самым сердечным приветом, к которому присоединяется г-н Фербенкс,

искренне Ваша

Мэри Пикфорд

Пятница, двадцать девятое октября».

Начало письма Мэри Пикфорд Вл. И. Немировичу-Данченко

Огромное обаяние Мэри Пикфорд и что-то русское в ее наружности пробудили у Немировича-Данченко мысль написать для нее сценарий на тему сказки о Снегурочке.

Познакомившись с Мэри Пикфорд, Немирович-Данченко набросал ей характер этой роли; к теме о Снегурочке он неоднократно возвращался при встречах с Пикфорд и Ферббенксом. Но сомнения артистки в возможности осуществить на экране этот необычайный сюжет оказались верными: сценарий о Снегурочке был отклонен администрацией Голливуда, так же как и сценарий о Пугачеве (последний будто бы вследствие трагедийности сюжета).

Просмотрев в дальнейшем ряд картин с участием других «немых звезд», Немирович-Данченко отдал дань признания мастерству Глории Свенсон, Нормы и Констанции Толмедж, Эмиля Яннингса, Рудольфо Валентино.

Но наиболее высокую оценку Немировича-Данченко получила игра Лилиан Гиш. Фильмы с ее участием—«Сломанная лилия», «Две сиротки», «Водопад жизни» и другие знаменитые постановки Дэвида Гриффита—пользовались тогда в Советском Союзе особенно большим успехом благодаря драматичности, искренности игры артистки.

Владимир Иванович ставил Лилиан Гиш на первое место среди самых талантливых американских актеров. В своем письме-рецензии в ленинградский журнал «Красная панорама» он писал:

«...Лилиан Гиш пользуется своим исключительным обаянием и теми прекрасными выразительными средствами, которые мы называем общим словом «талант», не для того чтобы щеголять или виртуозно жонглировать ими и в этом видеть искусство актера, а для того, чтобы проникнуться глубиной человеческих переживаний, взрыть в своей душе искреннейшее сочувствие к изображаемому ею образу...».*

Встретившись с Лилиан Гиш, Владимир Иванович заинтересовался ее планами на будущее, на что актриса ответила, что, играя с шестилетнего возраста, она уже в сущности утомлена всякого рода ролями, если они не выходят из разряда шаблонов, и что ее увлекает только по-настоящему новое, правдивое и художественное. Гиш рассказала ему о своей неудовлетворенности бессодержательными сюжетами американских картин, плохими сценариями. Попытки репетировать порученные ей роли хотя бы пять-шесть недель не приводили ни к чему, поскольку режиссеры, не говоря уже об актерах, всячески противятся таким «новшествам».

Мнение Гиш о вкусах американской публики совершенно совпадало с мнением Немировича-Данченко. Она считала, что менаджеры, вместо того чтобы развивать вкус публики, портят его.

Лилиан Гиш была знакома с литературой о Художественном театре, но видеть спектакли МХАТ, так же как и Музыкальной студии МХАТ, ей не пришлось, потому что во время их американских гастролей она находилась в Европе.

От своей сестры Дороти Гиш и режиссера большинства ее картин Дэвида Гриффита она слышала самые восторженные отзывы о «художественниках», в частности о таком их спектакле, как «Три сестры».

Лилиан Гиш была одной из немногих «немых звезд» американского кино, испытавших себя, и не без успеха, в области звукового кино. О своих мечтах и препятствиях на пути к их осуществлению, а также о своем переходе из кино на драматическую сцену, где одной из первых ее побед явилась роль Елены Андреевны в «Дяде Ване» А. П. Чехова, Л. Гиш писала Вл. И. Немировичу-Данченко.

Перевод этой переписки, публикуемой нами впервые, и следует далее.

2

«Дорогой г-н Данченко,

Смогу ли я отблагодарить Вас за такой чудный подарок? За всю мою жизнь я никогда не слыхала и не читала о себе того, чем могла бы так гордиться, как я горжусь Вашим письмом. Если бы я работала несколько усерднее,—а это необходимо, чтобы попытаться сделать наконец хорошую картину,—я считала бы, что Вы уже вознаградили меня и придали мне храбрость... Если мне посчастливится теперь сделать художественный фильм, я посвящу его Вам.

Мое сердце полно благодарности. Искренне

Лилиан Гиш

Апрель [1927, Санта-Моника]».

---

* См. «Красная панорама», 1927, № 28, 8 июля, стр. 9—11. О Лилиан Гиш. Из американских писем Вл. И. Немировича-Данченко.

Немирович-Данченко смотрел Лилиан Гиш в Голливуде в картине «Богема» (сюжет фильма был почерпнут из романа Мюрже) и остался в таком восхищении от исполнения ею роли Мими, что написал следующий отзыв:

«На днях для меня в студии «Метро-Голдвин» любезно провертели картину «Богема». Весь интерес в ней сосредоточивается на изумительном создании Лилиан Гиш.

Когда явление искусства по-настоящему художественно, о нем и говорить радостно.

Лев Толстой как-то сказал о Чехове, когда тот был еще молод: «Вот писатель, о котором и поговорить приятно».

Ведь создание настоящего искусства только начинает жить в нашей душе, когда его восприятие окончилось. Театральный спектакль или образ артиста — если это из высокого искусства — как бы входят в самую жизнь нашу: как входит в нашу жизнь общение с людьми, ставшими для нас близкими. И входят в жизнь не отдельными эпизодами, вызывавшими наш смех или наши слезы во время представления, а самой сущностью образа, самым человеческим и самым глубоким, в чем проявляется артист.

Все сказанное в полной мере относится к Лилиан Гиш в «Богеме». Об этом образе радостно вспомнить, о нем приятно долго и много говорить. Он стал близок мне, родствен. Чью это историю рассказала мне картина? Моего близкого друга? Моей сестры? Любимой племянницы? Чей это профиль на смертном одре я не могу забыть, после того как узнал историю этой очаровательной страдалицы? Я только теперь узнал ее во всех подробностях. Кроме того, я чувствую, что я виноват перед нею. Все мы сколько-то виноваты в ее судьбе. Воспоминания о ней вызывают во мне печаль. Но эта печаль с ее слезами и это чувство вины напитаны тем умилением, тем трогательно-радостным, которое получается через искусство. Мы принимаем эти чувства с радостью, потому что они идут из самого лучшего, что есть в нашей, в моей собственной душе. Такова сила совершенства в искусстве. Все пребывание Лилиан Гиш на экране «Богемы», без малейших «перебоев», есть то совершенное, которое мы называем прекрасным в полном значении этого слова. А когда мы вспоминаем в нашей текущей жизни это прекрасное, мы сами в те минуты становимся чище, благороднее.

Приятно говорить и специально об актерском искусстве Лилиан Гиш: о чудесной простоте; о великолепном чувстве меры, что особенно важно в таких рискованных задачах, как изображение болезни; об олицетворении одного из самых больших моментов человеческого существа — смерти, о величии этого акта. Я даже не знаю, в какой мере это можно назвать «искусством». Здесь так все исходит из той непосредственности, которую я назвал бы гениальностью, если бы в Америке не слишком затрепали этот эпитет, щедро раздавая его направо-налево, — из того бессознательного, за которым уже не видишь мастерства, виртуозности.

Жаль, что здесь, в резиденции кино, нет актерских курсов: одной из демонстраций для воспитания вкуса актерской молодежи могла бы быть игра Лилиан Гиш в «Богеме»...*

«Дорогая мисс Гиш!

Я очень благодарен Вам за прелестную «Мими» и Вашу добрую память. Вы растрогали меня.

По получении Вашего письма я очень много думал о Вас и о Вашей скромности.

Я получил из России книгу, в которой Вас называют первой актрисой мира, американской Дузе.

Я очень, очень надеюсь вскоре увидеть Вас опять. Г-жа Данченко шлет Вам свой сердечный привет.

Очень искренне Ваш

Вл. Немирович-Данченко

29 мая [1927, Голливуд]»

«Дорогая мисс Гиш!

Я давным-давно намеревался написать Вам эти несколько строк и в то же время надеялся, что должен встретиться с Вами и говорить, поскольку в письме высказаться трудно.

Благодаря г-ну Фолбери я видел «Ветер» до первого показа, и мне необходимо высказать Вам свое восхищение Вашим большим талантом. В этой картине сила и выразительность Вашего образа создают подлинную трагедию. В ряде сцен игра Ваша достигает наивысшей силы, когда-либо виденной мной на экране.

* См. «Красная панорама», 1927, № 28, 8 июля, стр. 9—11. О Лилиан Гиш. Из американских писем Вл. И. Немировича-Данченко.

Огромнейшая искренность в сочетании с блеском и необыкновенным обаянием ставят Вас в узкий круг первых трагических актрис. А в последней картине ощущается Ваш огромный опыт и зрелость Вашего таланта.

Не могу сказать с уверенностью (хотя и полагаю, что мои догадки правильны), в чем заключается причина отсутствия однообразия в фильме. Я предвкушаю первое представление, и вполне возможно, что опять напишу в Россию, где Вы являетесь предметом огромного всеобщего интереса и восхищения.

Г-жа Данченко шлет Вам свой сердечный привет.

С наилучшими пожеланиями, искренне Ваш

Вл. Немирович-Данченко.

20 сентября [1927, Голливуд]».

«Дорогой г-н Данченко!

Как я должна благодарить Вас за Ваше очень милое и для меня весьма дорогое только что пришедшее ко мне письмо! Ваше одобрение и похвала создали «Летти» тот успех, какой я могла ей пожелать.

Я была очень огорчена тем, что не увидела Вас перед отъездом... Я поспешила уехать спустя два дня по окончании моего контракта. Мне нужно было перевезти мою мать на Восток, пока волна теплого воздуха проносилась над Америкой. Нам, следовательно, посчастливилось совершить приятное путешествие в середине августа.

Планы мои на будущее все еще не решены. Думаю, что едва ли я продолжу с «Метро». Это такая обширная организация, что, я чувствую, у них не хватит времени для меня. Возможно, я войду в «Юнайтед Артистс». Собираетесь ли Вы задержаться здесь? Какое было бы удовольствие оказаться в деле вблизи Вас!

Пожалуйста, передайте г-же Данченко мой сердечный привет. А Вам я шлю, как всегда, мои нежнейшие мысли и благодарность

Искренне

Лилиан Гиш

Семнадцатое октября 1927 [Нью-Йорк]».

Дорогой г-н Данченко!

Наконец-то я в состоянии исполнить свое обещание и поставить Вас в известность о моем первом фильме, законченном с той поры, как я виделась с Вами последний раз.

Это должен быть звуковой вариант пьесы Ф. Мольнара «Лебедь». Поверхностный сюжет, но, я надеюсь, подходящий для меня в этой новой области.

Вы, разумеется, слышали о моем стремлении создать художественный фильм с Максом Рейнгардтом; это должно остаться только мечтой. Мы нашли прекрасный сюжет, но настолько не похожий на те, которые приняты в Голливуде, что там не осмелились разрешить подобную картину.

Затем я должна была сниматься в «Странной увертюре» О'Нейля, по поводу которой началась тяжба по обвинению в плагиате. Второе разочарование.

Теперь я утратила интерес к кино, и, если не смогу найти хоть сколько-нибудь красоты в новой области, я махну на кино рукой...

Ну, а что поделываете Вы и где сейчас г-жа Данченко? Весточка от Вас могла бы сделать меня счастливой. Завтра я еду в Калифорнию. Поскольку я еще не знаю, где остановлюсь, могу сказать, что «Юнайтед Артистс» всегда меня разыщет.

Напишу Вам позже о том, что у меня получилось в звуковом кино.

С любовью и уважением, очень искренне

Лилиан Гиш

Сентябрь [1929, Нью-Йорк]»



«Богема», 1926. М ми—Лилиан Гиш, Рудольф—Джон Джильберт. Режиссер Кинг Видор

«Лебедь», 1929. Принцесса Александра—Лилиан Гиш. Режиссер Пол Стейн. (Звуковой фильм.)





«Красная буква», 1926. В главной роли Лилиан Гиш Режиссер Виктор Шестром

«Ветер», 1928. Летти—Лилиан Гиш, Родди—Монтегю Лав. Режиссер Виктор Шестром



«Дорогая мисс Гиш!

Я не могу выразить, как я был счастлив, получив Ваше письмо.

Излишне Вас уверять, что я не потерял Вас из виду за последние годы. И я не удивляюсь, что Вы до сих пор ничего не нашли подходящего в этом новом направлении индустрии (может быть, мне следует назвать это революцией)*. Ну, а талант, подобный Вашему, не останется в тени. Я очень буду рад, если Вы напишете мне о Ваших дальнейших достижениях.

Чем я занимаюсь?

Как руководитель и главный режиссер обоих моих театров я завершил ряд новых постановок—драматических и музыкальных—с неизменным успехом одну за другой**. Но можете ли Вы представить—несмотря на свою занятость, я не приостанавливал изучения кинематографии, так же как и английского языка... Рассчитывая на короткий визит в Голливуд, я сделал несколько сценариев из лучших русских пьес. Зная драматическое искусство, я увлекся возможностями звукового кино, принимая во внимание безумный натиск этого нового вида кинематографии, мечтая о слиянии всех искусств на экране, подобно моему синтетическому театру, отдавая себе отчет в разнице между старыми и новыми принципами отбора исполнителей.

В прошлом году я сделал сценарий специально для Вас—«Княжну Тараканову».

Я писал его с увлечением. Но, будучи летом за границей, я узнал, что фильм на тот же превосходный сюжет уже сделан во Франции. И я не знаю, что мне предпринять.

Как бы я хотел Вас увидеть!

Г-жа Данченко чувствует себя очень хорошо. Она была чрезвычайно рада узнать новости о Вас и шлет Вам привет. Мы шлем Вам свой нежный поклон.

Если Вы увидите г-жу де Грезак***, пожалуйста, передайте ей самый ласковый привет.

Искренне Ваш

Вл. Данченко

29. X—29 [*Москва*]»

«Дорогой г-н Данченко!

Я была так счастлива получить от Вас письмо; на меня произвело большое впечатление то, как Вы теперь пишете по-английски. Я очень счастлива слышать о Вашем успехе, а также о том, что, несмотря на это, Вы по-прежнему проявляете интерес к кино.

Со времени «революции» [в области кино] Вы могли бы сделать для него куда больше, чем когда-либо раньше. Но я бы предпочла, чтобы Вам представилась возможность сделать это скорее в России, нежели в Голливуде, где художественные идеалы таковы, что истинно творческая работа немыслима.

Слияние различных искусств на экране, двойной экран—огромная мечта, которую, я уверена, Вы смогли бы осуществить. Только бы техника звукового кино получила развитие в Вашей стране—такое же как в Америке!

Вчера я закончила свой первый звуковой фильм. Это было самое интересное предприятие, полное разочарований, поскольку оно осуществлялось студией «Юнайтед Артистс». Тем, кто любит миниатюры, «Лебедь», как фильм, кажется тонкой волшебной сказкой. Для следующего моего фильма мне нужно найти несколько более драматический сюжет.

Как неприятны вести относительно Вашего сценария «Княжна Тараканова»! Я поищу в Нью-Йорке французский фильм.

Я полна благодарности к Вам и к г-же Данченко за Ваш непрестанный интерес

---

* Имеется в виду звуковое кино.

** В сезоне 1929/30 г. Вл. И. Немирович-Данченко поставил в МХАТ «Блокаду» Вс. Иванова, «Воскресение» (по роману Л. Толстого) и др.; в Музыкальном театре—оперу «Девушка из предместья» де Файля.

*** Де Грезак—сценаристка; ею написан сценарий фильма «Богема».

ко мне. Надеюсь, что мы встретимся как-нибудь в работе, что принесет нам обоим много счастья.

Возможность моего приезда для работы в Вашу великую страну с появлением звукового кино кажется мне более отдаленной, чем когда-либо, так как я не говорю по-русски.

Известно ли Вам, был ли там показан мой последний немой фильм «Ветер»? Из большинства американских фильмов он должен был иметь наиболее сильный отклик.

Мои планы на будущее не решены. С «Юнайтед Артистс» я порвала два контракта. Я была слишком несчастлива в подобной работе, чтобы сниматься там снова при нынешнем руководстве.

Вашу весточку мадам де Грезак я передала. Она разделила мое счастье услышать от Вас такие хорошие новости и хочет, чтобы я передала Вам ее привет.

Надеюсь, что праздники Ваши будут радостными и что я буду иметь удовольствие услышать о Вас вскоре опять.

С нежным приветом Вам и г-же Данченко и любовью к Вам обоим

Лилиан Гиш

Двадцать третье декабря 1929 [Нью-Йорк]

«Дорогая мисс Гиш!

Мне не нужно говорить Вам, насколько я был счастлив, получив Ваше письмо. Вы должны этому поверить без моих уверений.

Мне очень радостно слышать о прочном успехе «Ветра», где Ваш драматический талант, несмотря на трудность сценария, поднялся на такие вершины!

Я мечтаю о совместной работе с Вами. Мне так интересно узнать о Вашем первом звуковом фильме!

Нас обоих, меня и г-жу Данченко, очень растрогало то, что Вы написали мой адрес, копируя русские буквы.

Шлем Вам наш сердечный привет и наилучшие пожелания.

Вл. Немирович-Данченко

Москва, Московский Художественный театр [*1930, начало*]



«Дорогая мисс Гиш!

Приехав за границу, я нашел здесь рецензии о «Дяде Ване».

Я очень счастлив за Вас и грущу, что это произошло без моего участия. Что касается Вас, я убежден, что Ваш талант дал лучшее, что можно было ожидать от Вашей роли. Но я бы мог подсказать что-то актерам, режиссеру. В особенности в отношении характерных для Чехова деталей. Критики правы, советуя Вам обратить внимание на русские пьесы.

Это письмо я посылаю Вам только затем, чтобы сообщить свой адрес. Если Вам понадобятся мои знания, я напишу полнее. У меня несколько мыслей на эту тему. Мне хотелось бы быть в курсе Ваших планов и узнать, как Вы поживаете.

Самый нежный привет от меня и г-жи Данченко.

Искренне Ваш

Вл. Данченко

P. S. Пожалуй, я смог бы приехать в Нью-Йорк помочь Вам и Вашей труппе, если Вы решите поставить какую-то русскую пьесу... (и если мое время позволит мне).

Вл. Д.

2 июля 1930 Берлин»

«Дорогой г-н Данченко!

По возвращении из Европы, в сентябре, я нашла Ваше милое письмо, ожидавшее меня. Мне грустно, что я не смогла увидеть Вас во время Вашего пребывания за границей, хотя я тоже находилась в Германии. Лето я провела восхитительно, разъезжая по Черному лесу и навещая друзей в Австрии и Франции. С тех пор как я вернулась, я была больна: меня укусила собака.

Поскольку мы должны были возобновить «Дядю Ваню» в Нью-Йорке, я должна была перебороть свою болезнь, чтобы играть Елену. Но мои силы, мне кажется, восстановлены еще недостаточно, чтобы сыграть спектакль.

Мы совершаем девятинедельные гастроли. По возвращении в Нью-Йорк м-р Харрис хочет ставить итальянскую пьесу. Но я, пока не поправлюсь, не начну репетировать.

Какой было бы для меня радостью получить от Вас помощь в «Дяде Ване»! Единственная надежда на то, что мне позволят сыграть еще одну русскую пьесу, и тогда некоторые шаги могут быть сделаны.

Чехову наконец воздастся должное в Америке. Его читают, играют и говорят о нем повсюду. Какой великий человек, и какое удовольствие играть в «Дяде Ване»!

Надеюсь, что мое письмо найдет Вас и г-жу Данченко в полном здоровье. Пожалуйста, сообщите же о Ваших планах.

Мой привет вам обоим

Лилиан Гиш

Седьмое октября 1930 [*Бостон*]».

«Дорогой г-н Данченко!

Со времени моего последнего письма к Вам я получила от Вас другое, с доброй вестью о возможности Вашего приезда в Нью-Йорк. Я была бы так счастлива, если бы это произошло! Пожалуйста, сообщите мне, как только это выяснится.

Мы успешно гастролируем с «Дядей Ваней». Из Бостона поедем в Питтсбург, Ньюарк, Филадельфию, Вашингтон и Балтимору. По окончании поездки я вернусь в Нью-Йорк, но какую новую пьесу буду играть—еще не решено.

Мадам де Грезак остановилась на день у меня по пути в Калифорнию. Я попрошу ее рассказать Вам свои впечатления, поскольку она видела спектакль.

Сгораю от нетерпения узнать о Ваших планах и только и надеюсь на то, что получу удовольствие вновь увидеться с Вами.

С нежным приветом Вам и г-же Данченко.

Очень искренне

Лилиан Гиш

Октября двадцать третьего, 1930 [Нью-Йорк]».

Лилиан Гиш, изредка выступающая в Америке не только в кино, но и как драматическая актриса, продолжает проявлять интерес и симпатии к русскому искусству. В канун столетия со дня рождения А. П. Чехова она сообщила в одном из писем, что мечтает сыграть Раневскую в «Вишневом саде».

Письма Л. Гиш, а также фотокопии писем к ней Вл. И. Немировича-Данченко (любезно предоставленные знаменитой актрисой) хранятся в Музее МХАТ СССР имени М. Горького.



Н. Аносова

Литературное наследие Золя на экране

Недавно парижская газета «Леттр Франсэз» обратилась к известным французским кинорежиссерам и сценаристам со своеобразной анкетой:

«1. Золя — французский классик, чьи произведения в последние годы наиболее часто переносятся на экран. Чем вы объясняете это?

Современной славой писателя?

Легкостью кинематографического воспроизведения? Коммерческими причинами?

2. Что привело вас к экранизации Золя?

3. С какими трудностями вы встретились при экранизации?

4. Экранизировали ли вы именно тот роман Золя, который хотели?

5. Есть ли у вас другие проекты экранизации Золя?

6. Нужно ли приближать к современности произведения Золя на экране?»

Ответы, печатавшиеся в газете на протяжении нескольких номеров под рубрикой «Золя-сценарист и его режиссеры», представляют известный интерес.

Шарль Спаак, Жюльен Дювивье, Марсель Карне, Рене Клеман, Марсель Пальеро подчеркивают прогрессивность Золя, социальную значимость его творчества. «Мы живем в эпоху, когда ощущается огромная потребность в примере, помогающем верить и мыслить,— говорит Марсель Пальеро.— Этим и объясняется успех Золя, человека, который никогда не предавал своих убеждений, который всегда боролся, жертвуя собой ради справедливости и улучшения человеческой участи».

Известного французского кинорежиссера Рене Клемана, поставившего в 1956 году по роману Золя «Западня» картину «Жервеза», привлекли, по его словам, в этом романе образ женщины из рабочей среды, изображение «простого народа, обладающего и теперь тем же сердцем». А режиссер Андре Кайатт, снимавший в 1942 году в Париже, в самый разгар войны, бомбардировок и голода, картину по «Дамскому счастью», признается без обиняков: «Хозяева французского кино боятся социальных проблем, особенно в их современном виде. Между тем романы Золя наполнены ими. Интепретируя Золя, прикрываясь им, можно контрабандным способом выразить то, что опасаются высказать открыто».

Социальная широта и значительность творчества Золя, первого писателя, раскрывшего в своих романах многие черты и противоречия эпохи империализма, поставившего в своей бессмертной эпопее «Ругон-Маккары» социальные проблемы, во многом живые и насущные и для современной Франции, подлинный демократизм писателя, наконец, его широкоизвестный гражданский подвиг в деле Дрейфуса, когда Золя буквально спас национальную честь Франции,— все это делает Золя художником, особенно близким прогрессивным силам Франции.

«Не нужно удивляться,— говорил Луи Арагон в 1946 году в Медане,— что имя Золя остается и сейчас, спустя почти полвека, объектом страстей, несправедливостей, оскорблений, проклятий, как имя живого человека. Есть в нашей стране каста одержимых... Эта каста, прикрываясь разговорами о национальных интересах, защищает на деле интересы, которые определяются лишь текущим счетом в банке. Эта каста криками и угрозами не заставила замолчать Золя, и она, уверяю вас, содрогается сегодня при одном только имени великого человека».

Золя воспроизвел в своих романах полную анатомию французского общества эпохи становления империализма. С одной стороны, чудовищные, зловещие картины политического и морального разложения буржуазии, разнузданных финансовых спекуляций, всевозможных коммерческих и «некоммерческих» страстей, с другой — картины ужасающей нищеты, каторжного труда, обездоленности народных масс, их нарастающего протеста против капитализма. Изображая все классы и почти все стороны фран-

цузской жизни второй половины XIX века, Золя открывает новые темы, конфликты, новых героев, незнакомых критическому реализму бальзаковского периода. Он создает роман нового типа, показывающий борьбу между пролетариями и капиталом, столкновение не отдельных характеров, а целых социальных слоев.

О прогрессивной литературе Франции XX века, многими нитями связанной с творчеством Золя, можно сказать, перефразируя слова Барбюса из предисловия к его книге о Золя, что она начала с того, чем Золя кончил.

Что касается лучших мастеров французского кино, то они рассматривают Золя как своего непосредственного предшественника, объясняя именно его влиянием некоторые особенности прогрессивного французского киноискусства. В рубрике «Леттр Франсэз» — «Золя-сценарист» — есть большая правда. Творчество Золя действительно кинематографично. Его живопись и композиция групповых и массовых сцен, подчеркнутая достоверность, документальность обстановки действия, его материальные символы, умение раскрыть смысл целой сцены через драматически выразительную предметную деталь — все это делает творчество Золя особенно близким искусству кино. Романы Золя полны напряженного драматизма, резкой светотени, его герои всегда ярко эмоциональны.

«НАКИПЬ»



На страницах «Ругон-Маккаров» действуют многие сотни персонажей, представителей всех слоев населения: депутаты и рыночные торговки, биржевики и священники, художники и кабатчики, рабочие, ремесленники, крестьяне. Писатель вводит нас в особняки богачей, в убогие, пропитанные угольной пылью поселки шахтеров, на заседания государственного совета, в лачуги парижских ремесленников. Читатель видит Жервезу в облаке пара в ее прачечной, он живо чувствует бешеный пульс биржевой игры, как бы вторгается в угарную сутолоку огромных парижских магазинов... Многие и многие страницы из романов Золя прямо просятся в сценарий.

Начав использовать художественные приемы Золя с первых дней своего существования, французский кинематограф сразу же обратился и к экранизации его романов. За шестьдесят лет во Франции экранизированы очень многие романы Золя, а некоторые из них («Нана», «Западня») переносились на экран по нескольку раз.

Историю экранизации романов Золя во Франции можно условно разделить на два основных этапа.

Первый этап начинается в двадцатых годах. В это время на французском экране появились такие фильмы, как «Нана» Жана Ренуара (1926), «Тереза Ракен» Жака Фейдера (1927), «Дамское счастье» Жюльена Дювивье (1928). Тридцатые годы и годы фашистской оккупации Франции вносят мало нового в экранизацию Золя. Второй, особенно плодотворный период начинается в пятидесятые годы, когда к Золя обращаются крупнейшие современные французские кинорежиссеры — Марсель Карне («Тереза Ракен»), Кристиан-Жак («Нана»), Рене Клеман («Жервеза»), Жюльен Дювивье («Накипь»).

Экранизация произведений Золя в двадцатых годах была связана с искусством «Авангарда», интересного и сложного течения во французском немом кинематографе. Группа «Авангард» объединяла главным образом молодых талантливых художников, стремившихся расширить художественные возможности кино. Обращаясь к Золя, они пытаются выразить или оправдать пессимистический фатализм «потерян-

ного поколения». Заимствуя у Золя его мастерство выражения драматического действия через предметную деталь, документальность обстановки, интерпретаторы Золя часто лишают его образы социального содержания.

Жак Фейдер в 1927 году поставил «Терезу Ракен», считающуюся одним из его лучших фильмов. Фейдер, как отмечает Жорж Садуль в своей «Истории киноискусства», особенно ярко и удачно использует в этой картине художественные приемы «основной традиции французского кино — натурализма Золя». По отзывам критики, Фейдер создал сильную картину, мастерски соединив выразительные декорации с драматизмом действия, основанного на молчании: молчит героиня, молодая, чувственно неудовлетворенная женщина, нема параличная свекровь, вся жизнь которой сосредоточивается лишь в глазах, ненавидящих и обвиняющих, молчат сообщники-убийцы, страшащиеся друг друга.

Жан Ренуар (сын знаменитого импрессиониста Огюста Ренуара и сам художник) обратился к Золя в самом начале своего творческого пути. В 1926 году он создал немой фильм по одному из самых сложных по композиции и «многолюдных» романов Золя — «Нана».

Творческий путь Жана Ренуара извилист и противоречив. Начав в двадцатых годах как сторонник «Авангарда», Ренуар в тридцатые годы, в период борьбы с фашизмом и победы Народного фронта во Франции, создает такие реалистические, общественно значительные картины, как «Марсельеза» и «Жизнь принадлежит нам».

К Золя Ренуар прибегает в критические моменты своего творчества: «Нана» создана в самом начале, при выборе творческого пути, «Человек-зверь» — в 1938 году, перед Мюнхенским соглашением и фашистской оккупацией Франции. Эти разные по времени картины близки друг другу своими главными мыслями и общим настроением.

При экранизации «Нана» социальный смысл и весь художественный облик романа были явно изменены. Образ Нана у Золя вырастает в грозный социальный символ, в олицетворение той циничной и в то же время протестующей силы, которая обнажает безнравственность, нечистоплотность буржуазного мира. В фильме же — Нана лишь жертва, не более. Пошлая, жалкая Нана (Катрин Гесслинг), с наивно пустыми, ничего не выражающими глазами, жертва среды и какой-то тупой фатальной силы, управляющей судьбами людей. Обширное окружение Нана сконцентрировано в фильме в трех персонажах — граф Мюффа, Вандевр, Жорж. Все персонажи фильма напоминают марионеток, которых кто-то дергает за ниточки, заставляя совершать бессмысленные поступки. Их влечет к Нана не чувственность, не аморальность, а какая-то внешняя фатальная сила, и в гибели их есть что-то нечеловеческое, кукольно-неестественное. Граф Мюффа (Вернер Краус) — это также марионетка, но окрашенная густой сентиментальностью. Эгоизм этого сановника и аристократа, ставшего рабом своей чувственности, подчеркнут Золя в последней сцене романа, где граф скорбит об умирающей от оспы Нана, дожидаясь известий о ней на бульваре: он опасается даже приблизиться к отелю. Фильм же кончается тем, что граф Мюффа с остановившимися неподвижными глазами медленно поднимается по лестнице к умирающей Нана и заключает ее в свои объятия.



«НАНА»

Соединяя в своей картине приемы импрессионистической живописи и документальность обстановки, заимствованную у Золя, Ренуар старался тщательно воспроизвести атмосферу и быт времени — скачки, театр, жалкую артистическую уборную



«ЧЕЛОВЕК-ЗВЕРЬ»

Нана, кулисы. Но подчеркнутый документализм и многие наивные кинематографические детали (например, оторванный каблук на туфле Нана, долго обыгрываемый в фильме) вступают в резкое противоречие с общей концепцией произведения.

Но бесспорно и то, что в двадцатые годы, в эту пору художественного формирования французского кинематографа, изобразительные средства, заимствованные у Золя Ренуаром, Фейдером и другими, обогащают художественную форму французского кино. Не случайно именно в это время начинают складываться характерные для французской кинематографии традиции документализма, тщательного воспроизведения обстановки действия.

Тридцатые годы и начало сороковых годов во Франции — это эпоха крутых переломов, общественных взлетов и падений. Победа демократических сил над фашизмом, торжество Народного фронта сменяются такими трагическими событиями, как мюнхенский фарс, петеновское предательство, гитлеровская оккупация Франции.

Известные нам экранизации тридцатых и начала сороковых годов вносят мало нового в кинематографическое освоение творческого наследия Золя.

Наиболее значительной работой этих лет представляется фильм Жана Ренуара «Человек-зверь».

В экранизации этого самого последовательно натуралистического романа Золя из серии «Ругон-Маккаров» сказалось настроение безысходности, охватившее многих представителей даже передовой интеллигенции в период падения Франции.

В лучших произведениях Золя наследственность никогда не становится главной причиной, определяющей характеры и судьбы героев. В этом же романе Золя подчеркивает разрушительное воздействие именно биологических сил. Жак Лантье—скромный, безобидный труженик, влюбленный в свою работу машиниста, под влиянием наследственности совершает поступки зверя.

В картине Ренуара, действие которой перенесено в современность, внешняя канва романа и его патологическая стихия служат для выражения идеи фатальной бессмысленности самой жизни. Звериными поступками неловкого, молчаливого Жака Лантье (Жан Габен), таящего под грубой внешностью какую-то тихую поэтичность, управляет не внутренняя и не физиологическая, а как бы действующая извне сила, служащая выражением мнимого алогизма и бессмысленности жизни. И Жан Габен, актер удивительной мягкости и обаяния, принужденный изображать простого скромного рабочего человека, совершающего время от времени какие-то сомнамбулические поступки, лишается своей обычной естестенности, чувствует себя в этом образе неловко и принужденно.

Великолепен своей документальной достоверностью фон действия картины — атмосфера жизни и работы большой железнодорожной станции Гавра, с непреложным движением поездов, резкими аритмичными звуками, гудками паровозов. Безукоризненная достоверность обстановки действия, драматическая символика психологических и предметных деталей — в тридцатых годах это уже сложившиеся черты французского кино, перенесенные на экран из французского реалистического романа XIX века, и прежде всего из романа Золя.

В те же тридцатые годы во Франции создаются фильмы, намеренно утрирующие натуралистические черты творчества Золя, использующие произведения великого писателя для реакционной пропаганды, для проповеди пассивности перед грубым насилием. Такова откровенно натуралистическая «Западня», поставленная в 1933 году Гастоном Руде. В фильме царит атмосфера духовной приниженности. Все герои аморфны, безлики. Характерное и сильное лицо актера, играющего Купо, странно противоречит внутреннему облику и поведению этого персонажа в фильме. Социальные мотивы драмы семьи Купо исчезли из фильма, и все объясняется только личными отношениями: Купо, например, пить начинает из-за ревности... Образ кабака в фильме заслоняет образы людей. Он использован грубо натуралистически, потеряв то значение социального символа, которое ему придано в романе Золя.

Таким образом, в экранизациях Золя двадцатых и тридцатых годов сущность его романов резко

изменялась или явно искажалась. Заимствованные у писателя художественные приемы переносились на экран чаще всего формалистически, в отрыве от содержания его романов.

●

В конце сороковых и начале пятидесятых годов во французском кино обозначился новый подъем, отчасти связанный с ростом в послевоенной Франции прогрессивных, демократических сил. Одна за другой появляются новые экранизации Золя, и среди них такие значительные фильмы, как «Тереза Ракен» Марселя Карне и «Жервеза» Рене Клемана. Правда, некоторые важные черты творчества Золя остались нераскрытыми и в этих экранизациях. Тем не менее демократизм Золя, его социальная проблематика нашли в них свое яркое и глубокое выражение. Прогрессивное кино Франции пятидесятых годов, экранизируя романы Золя, использует их прежде всего для изображения социальных пороков и бедствий, для показа социальной драмы простого человека.

Марсель Карне приобрел известность интересного и своеобразного художника такими фильмами, как «Набережная туманов» (1938), «День начинается» (1939) и особенно созданным во время войны фильмом «Вечерние посетители» (1942) — произведением поэтическим и проникнутым страстным гуманизмом.

Герои Марселя Карне обычно простые маленькие люди Франции. В «Набережной туманов» — это солдат, в фильме «День начинается» — рабочий-металлист. Но живут они в мире, как бы овеянном туманом. В их жизнь врываются темные силы. И, несмотря на свое мужество и благородство, они, эти люди, одиноки и обречены.

Но в период фашистской оккупации, в то время когда во Франции уже созрело движение Сопротивления, мотивы пассивной обреченности исчезли из творчества Карне. В «Вечерних посетителях» этот замечательный художник полемически страстно утверждает веру в те человеческие ценности, которые стремился стереть с лица земли темный и скользкий дьявол фашизма.

В 1953 году Марсель Карне поставил картину по роману Золя «Тереза Ракен», получившую премию на международном кинофестивале в Венеции. Действие романа перенесено в современность, и это не могло не сказаться на особенностях его экранизации.

Чтобы создать, например, атмосферу узкой и замкнутой мещанской среды, постановщики выбрали местом действия не Париж, а Лион. «Мы перенесли действие в провинциальный город, — говорит Марсель Карне, — чтобы сохранить атмосферу Золя; удаляясь в пространстве, мы наверстываем кое-что из того, что потеряли, приближаясь во времени». Так фильм «Тереза Ракен», став вполне современным произведением искусства, оказался тем не менее более близким к Золя (и именно к Золя — автору «Ругон-Маккаров», а не «Терезы Ракен»), чем все известные нам более ранние экранизации его романов.





«ТЕРЕЗА РАКЕН»

В первом же эпизоде — на набережной — очень простыми, скупыми средствами, буквально в нескольких кадрах, определены отношения между чле-

нами семьи Ракенов, намечены их характеры. Провинциальная, живущая скудными, мелочными интересами семья — жесткая, ревнивая свекровь, истерический, хилый ребенок-муж и молодая, застывшая во внешней замкнутости, неподвижности, как бы боящаяся обнаружить скрытые жизненные силы Тереза, живущая как во сне. Затем действие переносится в дом и лавку Ракенов, и сразу мы погружаемся в атмосферу какой-то звенящей пустоты и скуки. Этой скукой пропитано все — комната, лавка, лестница, на которой как-то по особенному раздельно и гулко звучат шаги, как бы подчеркивая безмерную пустоту мещанского существования.

Из романа Золя в фильм перенесена собственно лишь основа сюжета, завязка драмы. Золя, как он сообщал об этом в своем предисловии к роману, обратился здесь к «клиническому исследованию не характеров, а темпераментов»; все внимание он сосредоточил на подробном, последовательном описании психологических последствий убийства, которое любовники заранее обдумали и преднамеренно совершили. Этот ранний роман Золя наполнен зловещими мелодраматическими аксессуарами и символами — черный кот, призрак Камилла и т. д.

В фильме же почти нет никаких следов патологии и мелодрамы. Фильм развивает тот социальный аспект конфликта, который лишь намечен у Золя в начале романа. В фильме духовно и физически здоровые люди, стремящиеся к счастью, сталкиваются с тупым и цепким эгоизмом мещанской среды. Лоран в фильме не случайно превращен в простого шофера грузовика. Главные герои фильма одновременно и проще и одухотвореннее персонажей романа. Чувство Терезы и Лорана — не просто страсть, хотя оно и возникает почти мгновенно: в прямолинейной стремительности Лорана видно сочувствие к судьбе Терезы, тяга простого, прямодушного человека к счастью. Сцены встреч Терезы и Лорана почти лишены внешней динамики: только поворот головы, движение глаз — а за этим громадное внутреннее напряжение.

Трагический исход действия вызван отнюдь не стечением случайных обстоятельств и не только столкновением с мещанской средой. Во второй половине картины появляется новый герой—молодой моряк, персонаж, которого нет в романе Золя, шантажирующий любовников и приводящий их к гибели. В этом образе как бы воплощен откровенный цинизм, порожденный последствиями войны и фашизма. Возможность шантажа Терезы и Лорана моряк рассматривает как «первый действительный шанс в своей жизни». «Меня никто не шлифовал, вы понимаете,— говорит он Терезе и Лорану.—Пинки в зад — это мое детство, выстрелы — это моя юность...» Но этот вполне конкретно-исторический характер осмысливается в фильме в духе экзистенциалистской философии. Если в прежних фильмах Карне духовная чистота и цельность прямо противостояли духовной грязи, распущенности, низости, то в этом фильме Тереза и Лоран гибнут в столкновении с человеком, в котором низкое находится в совершенно неожиданном сочетании с хорошим и благородым. Матрос этот ласков и благороден со служанкой в гостинице, привыкшей к другому обращению, он, не раздумывая, бросается спасать маленькую девочку из-под грузовика и сам гибнет при этом, и он же упорно и нагло шантажирует Терезу и Лорана, стремясь использовать «свой первый шанс» и получить деньги для открытия «собственного предприятия»— велосипедной мастерской. Этот налет экзистенциалистской философии и создает ощущение морального хаоса, якобы господствующего в мире.

Однако французские фильмы последних лет говорят о том, что антигуманистические, экзистенциалистские концепции не затронули особенно глубоко творчество лучших французских киномастеров, что развивается оно в сторону утверждения благородной веры в человека: достаточно вспомнить «Красное и черное» Клода Отан-Лара, «Жервезу» Рене Клемана, фильмы Ле Шануа или даже последнюю картину Рене Клера «На окраине Парижа».

В этой борьбе за человека, в стремлении объяснить его обездоленность и несчастья не абстрактно психологическими причинами, а реалистически осмысленными социальными обстоятельствами, французским прогрессивным художникам помогают великие писатели XIX века, и в том числе Золя.

«Жервеза» Рене Клемана — большое, новое слово в экранизации произведений гениального писателя. С великолепным художественным тактом, почти не отступая от романа в композиции отдельных сцен, Рене Клеман вскрывает глубокую человечность и какую-то своеобразную лиричность, таящуюся под жесткой живописью Золя.

В центре фильма образ прачки Жервезы, тщательное и многостороннее раскрытие ее характера, история ее духовной гибели.

Рене Клеман меняет акценты романа, несколько суживая при этом его тему, лишая его характерной для Золя социальной широты. Но характер и драма одного из главных персонажей романа— Жервезы, ставшей героиней фильма, приобретает здесь высокую поэтичность и, хотя и не совсем последовательное, социальное объяснение.

«Жервеза»— это фильм о хорошем, светлом и чистом рабочем человеке, которого грязнит и принижает убогая и скудная, враждебная ему жизнь. Не пьянство, не кабаки, а то, что порождает все это — нищая жизнь, полная беспросветного труда,— вот что губит честное и наивное семейство Купо.

Вот первый кадр: Жервеза (Мария Шелл) ранним утром у окна ожидает возвращения Лантье. Нежное, с детским выражением лицо, усталое от тревожной, бессонной ночи. Далее следует быстрая, сдержанная сцена объяснения с Лантье и затем первый развернутый эпизод — драка в прачечной. Прекрасно подобранные типажи — Виржини, прачек,—великолепная достоверность обстановки, естественное течение действия, детали, из которых ни одна не является самоцелью и не производит грубо натуралистического впечатления. А между тем на экране воспроизведены почти все детали этой сцены, вплоть до разорванной мочки уха Виржини и темной лужицы крови. В картине замечательно выразительны почти все типажи, а в атмосфере быта достигнута такая естественность, что порой кажется, будто от жилища Жервезы исходит тяжелый запах прачечной... Обстановка действия в «Жервезе»— это строго продуманный реалистический фон, помогающий раскрытию социальной драмы тружеников, ведущих непрерывную борьбу с нуждой.

Жервеза — Мария Шелл, эта замученная нищетой и заботами юная, хрупкая женщина, вся как бы светится изнутри простодушной радостью, душевной свежестью и чистотой. Все в ней так светло, естественно, гармонично, что даже хромота ее напоминает торопливый прискок хлопотливой молодой птички. Используемый Р. Клеманом прием внутреннего монолога, сообщая всему фильму характер лирического дневника, подчеркивает обаяние Жервезы, придает ее облику мягкую и высокую человечность.

Режиссер, обнажая социальные причины падения семьи Купо, многое досказывает за писателя. Он тщательно и тонко воспроизводит как раз те сцены романа, которые могут дать драме Жервезы социальное объяснение. Вот, например, сцена свадьбы и посещения Лувра. Движется под дождем целое шествие — нескладное, нелепое, но выражающее неподдельное удовольствие. Это гости, приглашенные на свадьбу Жервезы и Купо. В ожидании обеда в дешевом трактире они отправились погулять. Праздник для них — целое событие, безделие непривычно, и поэтому так нелепо болтаются их незанятые руки, поэтому так неловки они в своих куцых или слишком широких праздничных платьях. Смысл сцены в Лувре, которая у Золя выражает мысли об отчужденности культуры от народа, Рене Клеман раскрывает через очень простую и в то же время выразительную деталь: на зеркальном полу музея—ноги, заплетающиеся, грохочущие, грубо и пестро обутые ноги бедняков. Этой деталью режиссер оттеняет не духовную, а внешнюю, социальную отдаленность народа от принадлежащей ему культуры.

В интервью по поводу своей картины Рене Клеман



«ЖЕРВЕЗА»

сказал, что предпочитает в ней всем другим сцену «climat», как он назвал ее. «Раннее утро после вечеринки, когда, казалось бы, можно почувствовать себя немного счастливым. Жервеза высовывает из-под простыни свой маленький носик. Она видит полоску света под дверью. Это Этьен завтракает в кухне перед уходом на работу... Рабочие бредут по улицам, еще сырым от тумана. Холодно, и чувствуешь себя уже утомленным. Жервеза долго смотрит на полоску света под дверью. Потом закутывается в простыни... Все начинается сначала».

Режиссер вносит в фильм и некоторые черты социальной борьбы, которых нет в романе Золя. Положительный герой романа, кузнец Гуже (Жак Арден), лишен в фильме той аполитичности, которой он намеренно наделен в романе. Гуже в фильме — сильный, чистый человек, интеллектуально более высокий, чем окружение Жервезы. В фильме нет его добропорядочной матери и его девической комнатки, но зато есть сцена забастовки и сцена суда над ее главарями, среди которых находится и Гуже. Впрочем, как и в романе, Гуже в фильме несколько иконописен.

Непрерывный каторжный труд и внутренняя слабость, беззащитность Жервезы, окруженной хищ-

никами — Лантье, Виржини, — приводит ее к гибели. Беззащитность Жервезы перед жизнью — главным образом от ее доверчивости, чистоты, доброжелательности. Она не умеет сопротивляться начавшемуся после болезни и вынужденного безделья пьянству мужа, она бессильна перед вторжением в их дом Лантье. И в то же время она тянется к светлому, чистому, — именно на этом основано ее отношение к Гуже. Ее отношение к Гуже — это постоянное восхищение сильным и духовно более высоким человеком, но это такое восхищение, в котором есть и понимание и сочувствие.

Падение Жервезы начинается со сцены именин. Эта очень интересная, прежде всего по кинематографическим деталям, сцена — центральная в фильме, как и в романе. У нее тот же вещный лейтмотив, что и в романе Золя, — жареный гусь, овеществленная мечта бедняков о сытой жизни. Именно здесь, на этом незатейливом празднике, обнажается до конца и деятельная, и слабая, и нежная душа Жервезы. В белом платье в горошек, с простодушным весельем в глазах, она поет тоненьким прерывистым голосом наивную песню о любви и тут же, разморенная атмосферой праздника, идет на первую, роковую для себя уступку — соглашается на приход Лантье. Образ аппетитного, жирного гуся оказывается в фильме также своеобразным символом грубости жизни, одерживающей победу над Жервезой, неспособной сопротивляться до конца.

Рене Клеман почти не использовал второй половины романа, не показал всей истории падения семьи Купо. Финал картины очень прост, сдержан и полон горестной недосказанности: застывшая неподвижно за столиком в кабаке, поблекшая, с отупевшим взглядом Жервеза и убегающая на улицу беспризорная Нана с кокетливо повязанным бантом в непричесанных волосах...

Действие фильма, как и романа, происходит во второй половине XIX века, но мысли авторов фильма явно обращены к современности. Это сказывается и в изображении детей, их судеб в мире беспросветной нищеты и обездоленности. Удивительным теплом овеяны образы детей Жервезы — Этьена и Нана. «Мне очень хотелось создать фильм о преступных детях, — говорит Рене Клеман. — Это был бы обвиняющий, страшный фильм. Но какой продюсер согласился бы на это? В «Жервезе» я контрабандой коснулся этой темы».

Так в мире чистогана и господства коммерческого кино, в свистопляске модернизма и абстрактного психологизма великий французский писатель помогает прогрессивным художникам Франции бороться за искусство больших социальных проблем, за реализм, за утверждение благородной, гуманистической веры в человека.

В последние годы во Франции созданы еще две экранизации Золя — «Нана» Кристиан-Жака и «Накипь» Дювивье. Но прогрессивная пресса, приветствуя появление на экране остросоциальных антибуржуазных произведений Золя, видит, однако, в обоих фильмах явный недостаток обличительной силы, характерной для этих романов.

●

Обращение французской кинематографии к творчеству Золя было для нее очень плодотворно. Использование некоторых художественных приемов Золя обогатило ее, превратившись в одну из наиболее постоянных традиций. Однако возможности экранизации Золя, так сказать, его художественная миссия в киноискусстве еще далеко не исчерпаны. Во Франции еще нет экранизаций, вскрывающих подлинную социальную сущность его романов. До сих пор, со времени очень ранней попытки 1920 года, не осуществлена экранизация лучшего, может быть, самого социально значительного романа Золя — «Жерминаль».

Французское кино еще не раскрыло главных черт художественного новаторства Золя: социальную монументальность его романов, действенный и могучий в своем протестующем порыве образ массы, показ столкновения не отдельных личностей, а целых социальных слоев. Есть налет известной камерности и в лучшей из знакомых нам экранизаций — в фильме «Жервеза».

В то же время на французском кино сказались и некоторые слабые стороны творчества Золя, и прежде всего идея фатализма среды, попытки всецело подчинить судьбу человека обстоятельствам среды и быта. И в Жервезе при совершенно ясном социальном подтексте оттеняется и даже поэтизируется душевная слабость героини, а намеренно приданное сходство двум ее мужьям — Купо и Лантье — вносит оттенок фатальности в противостоящие ей жизненные обстоятельства.

Но при всем этом бесспорно, что творчество Золя дало французскому кино целую сокровищницу тем, образов, сюжетов, которые не только не уводят от современности, но, наоборот, помогают прогрессивным художникам глубже понять современную французскую жизнь, ее сущность, ее пороки. Творчество Золя зовет художников кино от индивидуализма, от абстрактного психологизма к широким демократическим темам, к насущным социальным проблемам.

«Отдать должное, отдать полную справедливость Золя... это значит извлечь из него урок, понять и запомнить пример Золя, это значит продолжать Золя, продолжать Францию» — эти слова, которыми Арагон закончил свою речь в Медане в 1946 году, не утратили и сегодня своей актуальности и глубокого значения.

Нат. Смирнова

Увлеченно и увлекательно

Широкоэкранная объемная мультипликация Иржи Трнки «Сон в летнюю ночь» (1959) стала заметным событием в мировой кукольной кинематографии. Да и могло ли быть иначе?

«Сон в летнюю ночь» — одна из самых прославленных и в то же время неразгаданных во всем ее хитросплетении лирики, юмора, фантастики шекспировских комедий о любви. О подводные скалы этой комедии разбивалась не раз самая изощренная выдумка постановщиков, и недаром даже такой талантливый мастер режиссуры, как Макс Рейнгардт, не смог создать полноценной экранизации «Сна в летнюю ночь». Удивительные превращения, происходящие в волшебном лесу, где владычествует повелитель духов Оберон и беззастенчиво шалит его лукавый оруженосец, маленький чудодей Пэк, на экране «натурального» кино так же, как и на сцене, оказывались лишенными поэтической грации, столь пленительной в комедии Шекспира. Паустовский как-то говорил о сказке, что она создается из того неуловимого материала, из которого делаются сны. Сама фактура живого актера, сама техника сценической феерии оказываются слишком топорными, художественно недостоверными при соприкосновении с тончайшей тканью «Сна в летнюю ночь». Не потому ли так интересно прозвучали ныне образы этого сна в передаче самых условных актеров одного из самых условных искусств — искусства кукольного кино?

Шекспир и куклы — давно друзья*. И вот теперь куклы, обогащенные специфическими выразительными средствами кино, дают новую жизнь «Сну в летнюю ночь». Решение такой задачи под силу только художнику большого дыхания, виртуозного мастерства, каким и является Иржи Трнка, возглавляющий большой коллектив чехословацких умельцев кукольной кинематографии.

Два года продолжался гигантский труд по переводу комедии Шексира на язык цветной «кукольной пантомимы», развертывающейся во весь простор широкого экрана. Но это результат не только двух лет работы, отданной шекспировской комедии. За кадрами этого фильма — опыт большой творческой жизни Иржи Трнки.

В дни, когда «Сон в летнюю ночь» принес Чехословакии на международном фестивале в Канне очередную почетную премию, в Праге широко демонстрировалась выставка Трнки. Спустя несколько месяцев, вслед за пражанами, высокую оценку этой выставке дали москвичи и многочисленные участники Московского международного кинофестиваля. Позднее выставка отправилась в дальнейшее турне по социалистическим странам.

Эта выставка — увлекательный и поучительный рассказ о многолетней работе Иржи Трнки в самых различных областях искусства.

Выставка рассказывает об Иржи Трнке как режиссере-постановщике кукольного фильма, художнике-мультипликаторе, скульпторе-бутафоре или, попросту говоря, кукольном мастере, как о художнике драматического театра, как о большом знатоке и даровитом оформителе книги. Он был режиссером и художником семи мультипликационных и двенадцати кукольных кинокартин, художником восьми фильмов, поставленных другими режиссерами. Эти работы принесли Иржи Трнке тридцать две национальные и международные премии, привезенные им в Чехословакию из Индии и Британии, Алжира и Швейцарии, Франции и Польши, полученные в Венеции, Брюсселе, Локарно, Эдинбурге, Монтевидео...

Рисунки и целые живописные полотна. Эскизы кукол и макеты декораций. Сцены из кукольных фильмов и портреты киноперсонажей... А вот и они сами — эти маленькие тряпочные, деревянные и резиновые актеры. Они бесхитростно смотрят на вас и всем своим видом словно говорят: «Все очень обыкновенно и просто. Никакой хитроумной механики. Никаких фокусов. Куклы как куклы». Рядом с ними, этими смешными человечками, большие фотографии — снимки рабочих процессов: создание эскизов, изготовление кукол, техника покадровой съемки, работа по озвучиванию фильмов. А неподалеку — витрины, где уместились десятки книг с обложками то веселыми и пестрыми, то строгими и спокойными.

Мастер тонкой, почти ювелирной отделки и поэт, видящий в целом образ своего произведения, — таков Иржи Трнка в работе и над спектаклем и над книгой. Таким он остается и в кино, умея подчинить

*Деятели кукольных театров неоднократно ставили произведения Шекспира. Существует легенда, что «Юлий Цезарь» впервые был поставлен в куклах в театре близ Тауэра; достоверно известно, что в театре «Лионский гиньоль» (Франция) был осуществлен спектакль «Ромео и Джульетта», а в театрах кукол Германии, Чехословакии, Италии, США шли «Венецианский купец», «Макбет», «Ромео и Джульетта», «Гамлет». В советском театре кукол были поставлены «Макбет» (театр художников И. С. и Н. Я. Ефимовых) и «Проказницы Виндзора» (Ленинградский кукольный театр под руководством заслуженного артиста РСФСР Е. Деммени).



«СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ»

свой дар художника режиссерскому таланту, а свое режиссерское умение — острому и тонкому глазу художника.

Фильмы И. Трнки (первый из них—«Шпаличек»—поставлен в 1945 году) подлинно национальны. Это проявляется и в тематике его произведений, в щедром использовании народных сказок, легенд и в самой трактовке образов. В «Шпаличке» («Чешский год») воспроизводятся старинные чешские обычаи, в «Старинных чешских сказаниях» воплощаются пафос и героика исторических легенд о славном прошлом страны, в «Чертовой мельнице» и «Баяе» оживают герои чешских сказок. Простой парень побеждает дракона («Баяя»), а отставной солдат—чертей («Чертова мельница»). Иржи Трнка любит рассказывать о простых людях. И, наверное, поэтому вершиной его творчества стал кинорассказ о любимце чешского народа, добродушном и сметливом бравом солдате Швейке.

Творчество Иржи Трнки глубоко национально и когда он обращается к литературе других народов. Своеобразно пересказывает Трнка и пушкинскую «Золотую рыбку», и чеховский «Роман с контрабасом», и андерсеновского «Соловья», и шекспировский «Сон в летнюю ночь».

Поистине удивительна широта жанрового диапазона Трнки — от сатиры до лирики, от юмора до героики.

Иржи Трнка создает острые сатирические фильмы («Попрыгунчик и эсэсовцы»— киносатира на фашистских оккупантов), зло и весело смеется над убожеством детективных кинокомиксов (таковы «Арии прерий», где в калейдоскопе событий предстают юная красавица, бандиты, дилижанс, отважный ковбой и где кадры дикой скачки чередуются с опереточными любовными сценами). Он—создатель десятка сатирических персонажей: от трусливого и коварного князя Неклана («Старинные чешские сказания»), раболепной свиты Богдыхана («Соловей Богдыхана») до тупого жандармского вахмистра Фландерки («Бравый солдат Швейк»). Взгляните, однако, на привлекательные образы чешских крестьян, отважных рыцарей— и вы убедитесь, что мало кто может сравниться с ним по умению создавать произведения высокого поэтического звучания, светлой героики, романтической приподнятости, радостной или грустной лирической окраски.

Выставка работ Иржи Трнки—деловой и серьезный отчет большого мастера. Но, как каждая выставка подлинного художника-новатора, в чьем искусстве утверждаются прогрессивные веяния и идеи, она перерастает рамки творческого отчета одного человека.

Иржи Трнка утверждает кукольное кино как большое, высокое искусство. Это искусство особого рода. Оно условно, и язык его выразительных средств совсем иной, нежели в фильмах, где играют актеры-люди. Куклы Иржи Трнки и не претендуют на раскрытие сложной психологической структуры человеческого образа. Но значительно лучше, чем человек-актер, кукла показывает наиболее яркие, характерные черты человека в их наиболее общем проявлении.

Видя кукол Иржи Трнки, вновь убеждаешься, что язык кукольного кино близок языку изобразительного искусства. Кукольный фильм изображает человека, пользуясь возможностью самого резкого заострения образов, средствами любой изобразительной гиперболы, любого преувеличения.

При входе на выставку с огромной цветной фотографии зрителя приветствует один из персонажей трнковского фильма — Осел. Сосредоточенный взгляд. Чуть оттопыренная нижняя губа. Наклоненные вперед ослиные уши. Подбоченившись, он о чем-то ораторствует. Вы внимательно всматриваетесь в очертания ослиной головы, смотрите на ослиные (совершенно ослиные) уши. И все-таки перед вами точный и ясный образ тупого человека, заносчивого и трусливого. Вы отлично понимаете все, что хотел рассказать вам Иржи Трнка.

Два огромных стенда. На каждом из них около десятка портретов трнковских кинозвезд. Кого только тут нет! Мы словно видим здесь овеществленной гоголевскую гиперболу по поводу голов «редькой вверх» и «редькой вниз». Головы этих звезд действительно напоминают и редьку, и грушу, и мандарин, они

очень разнообразны по форме — круглые и вытянутые, эллипсоидные и почти квадратные. Каждый портрет-образ емок, глубок, содержателен. Вы ни за что не спутаете круглую голову китайского мандарина (чуть «мятое» лицо с маленькими широко расставленными, будто заплывшими глазками), например, с редькообразной головой интригана из «Арий прерий». Сколько лени и тупости в одном образе, сколько решительной энергии в другом!

Язык кинопроизведений Иржи Трнки богат, иносказателен, афористичен. Он близок плакату и басне. Так же, как театр кукол, его фильмы, сохраняя все своеобразие, верны законам реалистического искусства.

Трнке принадлежат многие открытия чисто технического характера. Работая всю жизнь методом покадровой съемки, он научил куклу не только плавно, ритмично двигаться, но и танцевать с таким изяществом и грацией, что ей может позавидовать любая опытная балерина (вспомним хотя бы танцы из «Сна в летнюю ночь»). Подобные открытия — немалый вклад художника в развитие кукольной кинематографии, которой по самой ее природе свойственна чрезвычайная технологическая сложность.

Но, справедливости ради, нельзя не сказать, что законная гордость своими достижениями порой перерастает у Трнки в прямое любование находкой. Новонайденный прием, технический эффект в какой-то момент начинают играть самодовлеющую роль, и художник оказывается на грани формалистического «обыгрывания» трюка. Являются ли подобные увлечения формализмом и эстетством, так сказать, программным, философским? Думается, лучший ответ на этот вопрос дает само творчество Трнки в целом, идейно-эстетическое содержание его фильмов — патриотический пафос воплощенных им чешских народных сказаний, обличительная злость его пародий, юмор трнковского «Швейка». Надо надеяться, что и дальнейшие творческие поиски не заведут талантливого художника в узкие переулочки и тупики формализма, который губит живое искусство.

Фантаст и мыслитель, поэт и труженик, кукольных дел мастер Иржи Трнка дорог нам как художник, неутомимо открывающий новые пути в своем искусстве, увлеченно и увлекательно решающий задачу наиболее яркого выражения в нем идей и чувств современников.

ИСТОРИЯ ОЖИВАЕТ НА ЭКРАНЕ

(Письмо из Варшавы)

15 июля 1960 года исполняется 550-летие битвы под Грюнвальдом, в которой русские, польские и литовские войска разгромили полчища прусского ордена крестоносцев, рвавшиеся на Восток. В 1960 году начнется также празднование тысячелетия Польского государства. К этим знаменательным датам польские кинематографисты готовят фильм «Крестоносцы» по одному из наиболее популярных романов Генриха Сенкевича.

В основе сюжета романа и фильма — исторические события из эпохи совместной борьбы польского, литовского и русского народов против крестоносцев, пытавшихся захватить исконные польские земли.

На фоне этих событий Сенкевич рисует яркие картины польского средневековья.

Действующие лица романа—рыцари Збышко и Мачко из Богданца, Юранд из Спыхова и его дочь Дануся—стали любимыми героями польских читателей.

Ясно, что экранизация такого выдающегося литературного произведения дело необычайно сложное.

Хотя фильм делается в двух сериях и общая его длина составит около 5000 метров (время демонстрации — около четырех часов), всю фабулу романа воспроизвести в нем невозможно. Крайне трудно создать кинематографические образы, которые удовлетворили бы миллионы зрителей, хорошо знающих и любящих роман Генриха Сенкевича.

Решить эту задачу взялся наиболее опытный польский режиссер, известный любителям кино по таким фильмам, как «Пограничная улица», «Юность Шопена» и «Пятеро с улицы Барской»,— Александр Форд. Он осуществляет постановку фильма и является одним из авторов сценария «Крестоносцы» (второй автор сценария—Ежи Стефан Ставинский).

Работа над фильмом началась ранней весной 1959 года и потребовала кропотливой подготовки. При участии историков была обсуждена и разработана каждая деталь костюмов, оружия, доспехов и декораций. Натурные съемки велись в конце лета под Старогорадом Гданьским.

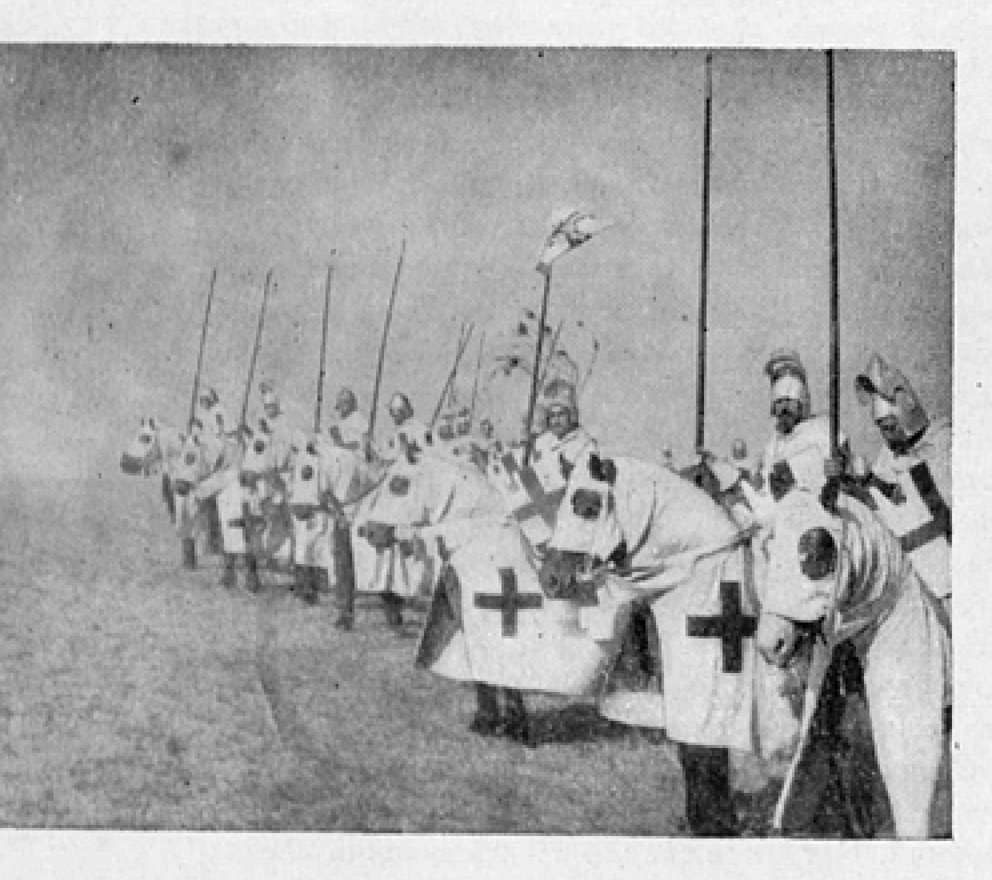
Рабочие моменты съемок фильма «Крестоносцы» (фотоснимки Оскара Собаньского)

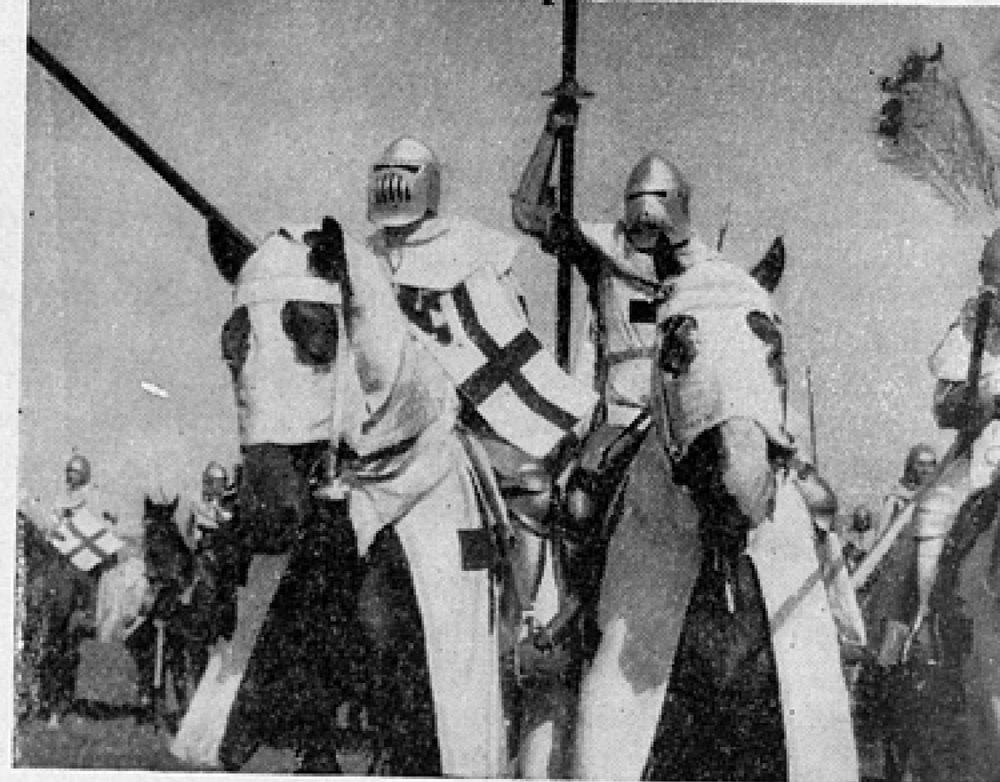


Король Владислав Ягелло (артист Эмиль Каревич)



Великий магистр (артист С. Ясюкевич)

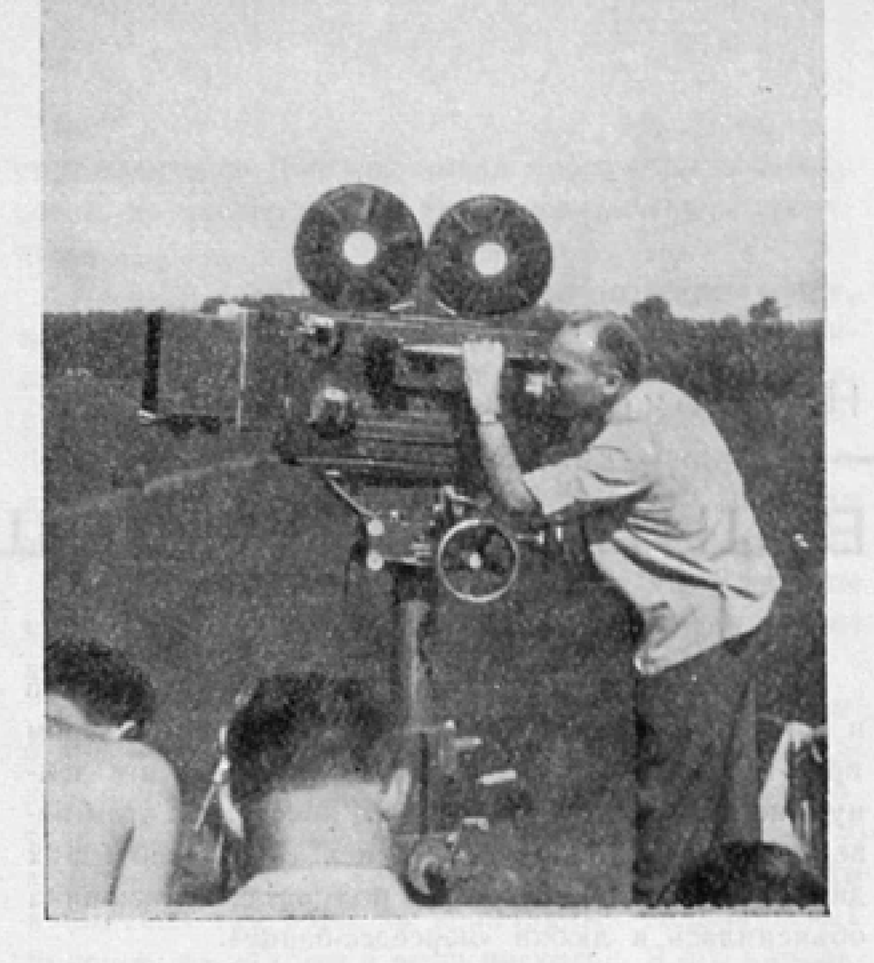




Момент перед началом Грюнвальдской битвы. Через минуту бросится в атаку тяжелая конница крестоносцев.



Мечислав Каленик, играющий Збышко из Богданца, беседует с Александром Фогелем, исполняющим роль Мачко



А вот командир этой самой большой «баталии» в истории польского кино режиссер Александр Форд у кинокамеры

Режиссер начал съемки с самой трудной сцены—Грюнвальдской битвы. В этой сцене принимало участие около 1000 статистов. В феврале 1960 года ожидается окончание съемок на студии. Фильм делается в двух вариантах—широкоэкранном и обычном. Съемки ведет один из лучших польских операторов—Мечислав Ягода.

Среди нескольких десятков артистов, участвующих в фильме,—Эмиль Каревич (король Владислав Ягелло), З. Костецкий (великий князь Витольд), С. Ясюкевич (великий магистр Ульрих фон Юнгинген), Мечислав Каленик (Збышко из Богданца), А. Фогель (Мачко), А. Шалявский (Юранд из Спыхова), Гражина Станишевска (Дануся), Урсула Модзиньска (Ягенка) и другие.

Для большинства ролей удалось найти артистов даровитых и соответствующих общепринятому представлению о героях Сенкевича.

О. СОБАНЬСКИЙ

Встреча с польскими друзьями

Московские кинематографисты принимали в Центральном Доме кино делегацию польских документалистов на вечере, организованном Комиссией по международным связям Оргкомитета Союза работников кинематографии.

Председатель секции документального кино И. Копалин приветствовал гостей—Е. Боссака, В. Боровчика, Я. Ломницкого и бывших воспитанников ВГИКа Е. Гофмана и Э. Скужевского. Он поделился воспоминаниями о том времени, когда в стенах Центральной студии документальных фильмов создавался киножурнал «Сражающаяся Польша».

Руководитель делегации Е. Боссак сказал, что польские документалисты считают себя учениками советского кино. Он сообщил, что делегация привезла с собой спорные картины, которые не дают полного представления о сегодняшней документальной кинематографии Народной Польши.

С большим вниманием были просмотрены польские документальные фильмы «Параграф ноль», «Город на островах», «Прогулка по старому городу», «Жизнь прекрасна», «Дом старых женщин».

Горячие споры вызвали эти фильмы. В оживленной дискуссии, состоявшейся в Оргкомитете Союза работников кинематографии, приняли участие Р. Юренев, И. Копалин, Л. Варламов, О. Подгорецкая, И. Венжер, А. Кобозев, Н. Абрамов, Л. Дербышева и гости из Народной Польши.

Отмечая талантливость, оригинальность репортажа, превосходное операторское мастерство, большинство выступавших говорило о мрачном колорите показанных работ. Тяжелое впечатление в этом отношении произвел фильм «Дом старых женщин».

С недоумением говорили некоторые ораторы о зыбком и неясном жанре экспериментального фильма «Жизнь прекрасна», в котором об ужасах войны рассказано на языке мрачных символов.

Дискуссия прошла очень живо и темпераментно, в атмосфере истинно творческой и дружеской борьбы мнений и поэтому была интересной и полезной для советских и польских документалистов.

22

Н. Лабковский

В ШИКАРНОМ ОБЩЕСТВЕ

Нечто из ряда вон выходящее произошло недавно в московском Доме кино. Теплым осенним вечером ярко-красный шерстяной свитер влюбился в вязаную кофточку цвета павлиньего хвоста. На этом невероятные события не закончились. Не прошло и двух дней, как под этой же крышей полураздетая женщина объяснилась в любви «мерседес-бенцу».

Попробуем привести в порядок все эти буйные впечатления.

История свитера, потерявшего голову из-за модной кофточки, началась на итальянских склонах Альпийских гор. Увидев красотку среди десятка других ей подобных, красный свитер вскочил на лыжи и бросился ее догонять. Скорее всего свитер догнал бы павлинью кофточку, хотя бы потому, что он был чемпионом, а она впервые встала на лыжи, но дело в том, что кофточка эта являлась законной супругой белого пуловера, и у режиссера хватило сообразительности не подвергать опасности моральные устои столь высокопоставленных шерстяных изделий. В соответствии с заданием режиссера сценарист сделал поворот на 180 градусов, и шокинг был предотвращен. Когда на новогодний вечер в горном отеле собралась самая фешенебельная продукция модных фирм, в зале появился белый пуловер. Переодетый для торжественного случая в черный смокинг, он являл собой образец положительного героя капиталистического мира. Завидев его, кофточка поспешно удалилась в семейные апартаменты. Остальная трикотажная продукция немного потанцевала, немного пофлиртовала, и на этом фильм «Зимние каникулы» закончился к вящему удовлетворению зрителей.

Но не успел титр «конец» мелькнуть на склонах итальянских Альп, как по соседству, в Альпах австрийских, все началось сначала. Здесь в шерстяной свитер влюбилось сразу двенадцать кофточек разных расцветок. Они тоже впервые встали на лыжи, и он тоже был чемпионом. Постановщик этого фильма для завлечения зрителей назвал его «Двенадцать девушек и один мужчина», чем погрешил против истины. Подлинное название фильма — «Двенадцать кофточек и один свитер». Австрийскому режиссеру удалось переплюнуть итальянского коллегу. Для рекламы модной конфекции он нанял помимо знаменитых кинозвезд бывшего олимпийского чемпиона по лыжам Тони Зайлера. Чемпион достиг такой высокой техники катания с гор, что ему удалось докатиться до роли конфекционного манекена.

Кинознаменитости проявили отличное умение показывать покупателям модные вещи. Итальянцы — в «Зимних каникулах», австрийцы — в «Двенадцати девушках», датчане — в «Мелодиях любви», англичане — в «Беззаботных влюбленных». Видимо, назрела необходимость организовать на каком-нибудь модном курорте, вроде Капри или Майами, фестиваль цветных художественно-рекламных фильмов под лозунгом: «Не обманешь,—не продашь»...

История любви между полураздетой женщиной и легковым автомобилем оказалась куда более трагичной. Можно представить себе, как все это начиналось.

Полгода или год тому назад в одной из австрийских киностудий продюсер созвал экстренное совещание.

— Господа!—начал он свою речь.—Дела наши плохи. Зрители теряют интерес к фильмам из жизни высшего света. Падает престиж общества, падают наши заработки. Мы должны поднять интерес, мы должны поднять престиж, наконец, мы должны поднять заработки. Нужно придумать что-нибудь из ряда вон выходящее.

— У меня уже все придумано,—откликнулся с места режиссер.—Вся беда в стандарте. Чтобы привлечь внимание зрителей, нужно отойти от стандарта.

— Как?—простонал творческий состав.

— Чтобы отойти от стандарта, нужно уметь прогрессивно мыслить. Вот мое предложение: мы поставим картину, в которой будет показана борьба между старым классическим искусством и современным формалистическим. Представьте себе, что некая молодая, талантливая балерина-классичка попадает в лапы дельца, содержателя ночного кабаре.

Он делает ее любовницей и примадонной своего заведения. Но находится молодой искусствовед, который решает вернуть ее на путь истинный. Он борется за нее и побеждает...

— Вы думаете, что кто-нибудь пойдет смотреть эту чепуху!—рявкнул продюсер.

— Пойдут, еще как пойдут! Вы только вдумайтесь в возможности сюжета! Молодая балерина скатывается в болото модернистского искусства. Что мы показываем здесь? Мы показываем самое болото со всей сочностью, на которую способна современная техника. Таинственная полутьма. Рок-н-ролл человекоподобной героини с тремя обезьяноподобными мужчинами, наконец, любовное па-де-де с «мерседес-бенцем» или с «австро-даймлером» последних моделей, в зависимости от того, какая из этих автомобильных фирм больше заплатит. В финале на героиню нападают в подъезде бородатые стиляги. Светлый юноша вырывает ее из лап. Потусторонняя музыка, все темно, все таинственно, все страшно... Бррр...

Продюсер почувствовал, как у него мурашки поползли по хребту, и дал денег на постановку.

Развязка наступила после очередного просмотра в московском Доме кино. Глубокой ночью, когда члены и активисты Дома уже давно спали в своих постелях и даже сторож досматривал второй цветной широкоэкранный сон, в кинобудке приоткрылась железная коробка с надписью «Фильм «Паноптикум-59»—Австрия», и из нее вышла человекоподобная героиня.

Может быть, наглотавшись атмосферы ночных кабаре, она захотела глотнуть свежего московского воздуха. Во всяком случае, поступок с ее стороны был неосторожный: заразившись ее примером, вслед за ней из других железных коробок, на которых красовались надписи разных западных стран, повыскакивали недоодетые женщины с подобными же изломанными движениями. Загрохотали оркестры, игравшие по нотам задом наперед, послышался беспорядочный грохот кастрюль, скрип жестяных кладбищенских венков, вой унитазов.

— Какая знакомая музыка!—радостно воскликнула первая...

Балерины, выскочившие из коробок, образовали танцевальные шеренги, дергавшиеся в эпилептических припадках.

На одной из балетных шеренг значилась надпись французская: «Кинобалет Парижа», на другой мексиканская: «Сапата». Австрийская балерина заплакала. Режиссер ее обманул. Он уверил ее, что она будет единственной в своем роде, а оказалось, у нее множество близнецов. Все они имели много общего между собой, но ничего общего с хореографическим искусством...

На этом месте я уже собирался поставить точку, как вдруг увидел дуло направленного на меня пистолета. Мне стало не по себе. Я вспомнил, что в барабане этого пистолета по воле кинорежиссера оставлена одна пуля. Добропорядочный мальчик, направлявший на меня пистолет, конечно, понятия не имел о пуле и мог запросто меня пристрелить.

— Мальчик!—заискивающе сказал я.—Зачем ты меня пугаешь! Я человек немолодой, меня может хватить инфаркт...

— Это не я пугаю,—хриплым баском отвечал ребенок.—Это постановщик фильма «Крик с улиц». Он целый час показывал, как английские благотворители заботятся о нас, бедных сиротах, и увидел, что зрители засыпают. Тогда он покопался в памяти и выискал там один из испытанных голливудских приемов: он дал мне в руки пистолет. Я его направляю по очереди на всех действующих лиц фильма, а в зрительном зале женщины падают в обморок! Но вы не бойтесь, я уже выстрелил в главного героя—моего старшего друга, и после этого он меня усыновил. Может быть, вы тоже меня усыновите...

Я поспешил покинуть зал, но на моем пути вырос симпатичный миллионер. Близоруко щурясь, он гостеприимно протянул ко мне обе руки.

— Как!—воскликнул он.—Вы хотите уйти, не познакомившись со мной! Нет-нет, вы этого не сделаете. Прошу вас в зал, и вы увидите, как живут «Беззаботные влюбленные» под небом новой Старой Англии. Ведь вы даже понятия не имеете о том, что каждая бедная девушка из кабаре может стать богатой и известной. Для этого ей нужно только стать невестой миллионера. А это доступно каждой добропорядочной герл. Не верите? Так вернитесь в зал и посмотрите сами...

Я вернулся. Посмотрел. И не поверил. Мне показалось сомнительным, что на каждую милую нуждающуюся девушку приходится милый жених-миллионер, что на каждую шикарную шерстяную кофточку приходится желающий истратить деньги покупатель, что на каждого сироту приходится сердечный благотворитель, что каждое вульгарное телодвижение есть танец, а грохот жестяного утиля—современная музыка.

И еще мне показалось, что все перечисленные выше низкопробные западные фильмы, рекламирующие шикарное общество, куда больше смахивают на макулатуру, чем на искусство.

Микола Садкович

Как сгорел „Модерн“

РАССКАЗ

— Мы просим вас, как старожила этих мест, будьте крестным отцом. Дайте имя нашему красавцу. Это же настоящий храм культуры! Весь город помогал строить его, и тут надо название, я сказал бы, возвышенное и вместе с тем современное. Например: «Экран новой жизни», «Спутник прогресса» или «Герой-патриот-партизан».

— Назовите его «Модерн».

— Модерн? Какое-то чужое слово. Я же вам говорю, его строили сами жители города. В основном молодежь. Здесь каждый камень положен с душой... Вы знаете, вот уже третий кинотеатр на этом месте. До войны тоже был неплохой, но назывался слишком просто: кинотеатр, и все. Его разбомбили. А еще раньше, говорят, на этом месте был деревянный сарай с будкой киномеханика...

— Нет, здесь был настоящий театр.

— Возможно. Но такого, конечно, не было.

— Такого не было. Был деревянный театр с каменной пристройкой. В нем показывали кинокартины и выступали приезжие артисты. Он сгорел. А назывался «Модерн».

— Вот оно что... Зачем же нам это старое имя? Оно сгорело...

— Да, и сожгли его мы. Мой отец и я. «Модерн» сгорел, как детский костер, шумно и быстро. Но до того он знал много веселых часов, и даже звуковое кино появилось в нем раньше, чем в Соединенных Штатах Америки.

— Ого! Интересно для истории нашего города. Когда это было?

— Давно, еще когда «Модерн» был единственным иллюзионом в нашем уезде. Он принадлежал купцу третьей гильдии Якову Златину (бакалейная торговля, кинотеатр, обувной магазин «Венский шик» и круглая печать на подошвах: «Я. Златин»). Отец служил билетером в «Модерне» и носил коричневую куртку с золотыми галунами. Недолго...

Златин бежал в первые дни революции, бросив кино, магазины и именную печать.

Магазины реквизировали, а «Модерн»... его в конце концов сожгли мы. Вот как это было.

Сначала наш город занял красногвардейский отряд, и никто не думал поджигать кинотеатр Наоборот.

Отец отправился к своему другу, сапожнику Розенфельду, и заперся с ним в мастерской.

Мы, я и сын Розенфельда—Гриша, заняты были во дворе и даже не пытались узнать, о чем говорят наши старики.

У нас достаточно было своих дел. Мы рисовали карикатуры на знакомых реалистов, с которых еще не успели сорвать кокарды и петлицы.

Собственно, рисовал Гриша, а я был как бы натурщиком. Делал смешные позы, представляя того или другого богатенького ученика реального училища.

Собравшиеся вокруг малыши хохотали до слез. Мы отгоняли их, торопясь сделать побольше рисунков к предстоящему собранию молодежи города.

Но в самый разгар работы Гришу позвали в мастерскую.

— Гришенька,—сказал очень ласковым голосом его отец,—есть у тебя краска бордо?

— А в чем дело?—независимо ответил Гриша. Раз зашла речь о краске, значит, понадобилось его искусство, а тут каждый бы держался самостоятельно.—У меня есть всякие краски и, между прочим, нету бордо.

— А вообще красная?—спросил мой отец.

— Понятно,—гордо ответил Гриша,—для вас безразлично, что бордо, что индиго или кармин. Принимаю заказ!

На утро все убедились, что Гриша тонко разбирается в красках. «Модерн» был украшен гирляндами и красными полотнищами, а над главным входом всходило фанерное солнце с радугой из разноцветных букв, составивших слова: «Борцам за мировую свободу вход бесплатный!»

С этого дня «Модерн» зажил неслыханно весело и справедливо.

Не было больше дорогих и дешевых билетов.

Для всех одна цена, а лучшие места—детям и старикам.

На единственной, обитой зеленым бархатом ложе висела табличка: «Для раненых красных героев!»

Отец ходил по «Модерну» с видом незаменимого специалиста. Но настоящим специалистом оказался командир красногвардейского отряда товарищ Белка.

Этот смелый и радостный человек покорил нас в первый же день появления в городе.

Его небольшая, ладно скроенная фигура в тугой «венгерке с разговорами», парчовые галифе с бледно-розовыми кожаными леями и лихо заломленная папаха почему-то напоминали о сказочном Бове-королевиче. Вероятно, так оно и было, вероятно, Белка был похож на Бову, потому что до сих пор, глядя на красочную обложку первой подаренной мне книги, я всегда вспоминаю командира-красногвардейца.

Товарищ Белка страстно любил кинематограф.

Отец показал ему весь репертуар «Модерна». От Златина осталось всего две коробки старой картины с волнующим заглавием «Огненный дьявол».

Командир сказал:

— Название соответствует. Объявляю политико-просветительный сеанс!

Так в нашем городе появилось звуковое кино. Звуковое и говорящее. Раньше, чем в Соединенных Штатах Америки.

Я хорошо помню тот первый революционный сеанс.

Он начался докладом товарища Белки на тему «Международное положение в связи с рабочей, крестьянской и солдатской революцией».

Белка говорил красиво и долго. Он говорил о преступной наживе буржуазии за счет рабочего класса, о том, что не может быть на земле мира и счастья, пока есть богатый и бедный.

Отец смотрел на него не отрываясь, и, когда Белка закончил словами: «Мир хижинам—война дворцам и виллам!»—отец взмахнул платком, и в зале погас свет.

На экране давали бал. Знаменитая артистка Вера Холодная встретилась на этом балу с неотразимым молодым человеком.

— Они пируют, проклятые графы!—прогремел из-за экрана чей-то хриплый бас.—А за их стенами пролетариат обливается потом. Но ничего, пусть пока попируют... в свой последний час.

— В последний час!—повторил мужской хор за экраном, и невидимый оркестр взревел трубами.

Как раненая птица билась Вера Холодная под долгим взглядом Неотразимого. Он стоял у колонны и сардонически улыбался.

— В последний час!—снова повторил хор. Прогрохотали грозные барабаны, и слабая здоровьем Вера Холодная упала в обморок.

Слаженность действий хора, оркестра и героев картины была точна и превосходна. Зал восторженно аплодировал.

Вдруг на экране появилась белая вилла на берегу Черного моря, защелкал... ну, прямо настоящий соловей. В зале кто-то попробовал ответить свистом не хуже, но на него зашикали, и все услышали, как возле экрана квакают лягушки, шумит море (талантливо исполненное посредством решета и гороха) и далеко-далеко плачет скрипка.

Кутаясь в темную шаль, оглядываясь и прижимая руки к сердцу, Вера Холодная пробиралась между скал к обрыву.

Там ждал ее Неотразимый.

— Пробужденное сознание,—объявил хриплый бас,—толкнуло ее на рисковое дело... помощи тайным заговорщикам!

К месту свидания подкрадывался муж... А в это время между Верой Холодной, Неотразимым и двумя бойцами славного отряда товарища Белки происходил такой разговор:

Первый боец (*тонким голосом, за Веру Холодную*). Зачем тревожишь ты мой сладкий сон?

Второй боец (*красивым баритоном*). Близится конец уж, падут тираны!

Первый боец. О радость и счастье! Но я боюсь ужасно!

Второй боец. Не бойся, мы отомстим за все!

Первый боец. Молю тебя, уйди...

Третий боец (*демоническим басом*). Уж поздно!

Все увидели, как коварный муж столкнул Неотразимого на острые камни. Зрители нервно зашептались. В панике бежала Вера Холодная, но бойцы-артисты еще твердо занимали позиции и, хотя Неотразимый лежал на камнях и, может быть, переселялся в иной, лучший мир, второй боец говорил неслабеющим голосом:

— Пощады никому не будет!

Первый боец крикнул издалека:

— Но я люблю тебя! Люблю!

— Мой революционный долг превыше!—твердо ответил хладеющий труп Неотразимого.

Заиграла боевая труба. В зале возник слабый электрический свет. В общем, зрители были довольны. Сидевшие в зале бойцы с гордостью посматривали на штатских.

На сцену перед экраном вышел сапожник Розенфельд. Смущенно откашлявшись, он только начал:

— Граждане! Сейчас будет...

Но тут его перебил Сережка Михалюк, насмешник и грубиян. Он вскочил на стул и крикнул:

— Тише! Еська Розенфельд в новом репертуаре— подметки, набойки!

Многие засмеялись, Розенфельд растерянно оглянулся.

Тогда на сцену вышел мой отец в своей красивой куртке, с красным бантом на груди. Он был суров и торжествен.

— Граждане!—строго сказал отец.—Это же не место для таких выкриков! Слушайте, что вам говорят.

И Розенфельд закончил в полной тишине:

— Будет изображаться вооруженное восстание, так что не поднимайте паники и оставайтесь на местах!

Отец дополнил:

— Красногвардейцев в зале просят оружие не вынимать и без команды не стрелять.

Путаясь на узком пространстве сцены, друзья заторопились вниз.

Зрители насторожились, кое-кто посматривал на выход, но уже погас свет и началось...

Прежде всего вторая часть оказалась четвертой.

Зал хором прочел:

— Прошел еще год. Рыбаки полюбили Вольдемара. Они не хотели его отпускать, но...

Огненный дьявол решил довести до конца дело мести!

Пока читали надпись, я тихонько пробрался на сцену и спрятался за пыльной падугой коленкорового леса.

Ко мне спиной стоял Гриша Розенфельд в положении «смирно». В руках у него было старое ведро и палка. Я смотрел на него с завистью, но боялся окликнуть.

Стремительно промчался Белка, на ходу дав знак скрипачам, и вышел к публике.

К нам донесся голос командира.

— Измученные рабы под руководством революционеров собрались, чтобы уничтожить гнет капитала!

Я взглянул на экран.

Изображение, просвечивая сквозь полотно, было туманным и повернутым в обратную сторону. Это не смутило меня. Не первый раз доводилось нам, безбилетным мальчишкам, смотреть картины из темных углов кулис за экраном.

Во время слов командира неотразимый Вольдемар раздавал деньги оборванным людям.

Вдруг оборванцы радостно запрыгали... В противоположном углу заиграла гармонь, ударил бубен. Бойцы пустились в пляс, а Гришин отец по своей инициативе крикнул:

— Пролетарии, соединяйтесь!

Это пришлось к месту, так как за бегущим Вольдемаром начала непомерно вырастать толпа.

Появились горящие факелы, двузубые вилы, топоры.

Белка кричал

— Вот они делают на ваших глазах справедливое дело народной мести!

В окна белой виллы летели камни. Хромой человек поджигал фундамент, и сразу из окон виллы повалил густой, черный дым. Гриша бил палкой по пустому ведру. Бойцы потрясли сцену ликующими криками. Трубили в трубы, били в барабаны.

Маленький кавалерист, сложив руки рупором, кричал у самого экрана:

— Пожар, спасите, горим! Пожар, спасите, горим!

В зале кричал отец:

— Просьба оставаться, граждане!

Грохнули выстрелы. В «Модерне» запахло порохом.

Иллюзия достигла той крайней точки, когда все принималось как реальность, и могли быть несчастные случаи.

Белка это учитывал. Счастливый и возбужденный, он замахал руками разошедшимся артистам.

— «Марсельезу», братишечки! «Отречемся от старого мира!..»

Оркестр поймал голоса на такте. Из зала послышался характерный шум встающих людей, и песня выросла сразу. Ошеломленный, я сидел в тени коленкорового леса, боясь оторвать взгляд от экрана.

Сквозь дым и огонь по мраморной лестнице Вольдемар уносил на руках Веру Холодную.

Победа! Победа!

Старенький «Модерн» сотрясался от аплодисментов. Товарищ Белка выходил на поклоны, как премьер оперетты, выводя за руки цепочку бойцов-артистов.

Уже затихли аплодисменты и прекратились поклоны, а я все еще сидел в темном углу, подавленный величием пережитого.

Не знаю, может быть, это смешно и неверно, но никогда до этого дня и... кажется, после не было для меня в зрелищах такой волнующей силы, как та, которую сквозь полотно экрана принес нам Белка— веселый командир.

...Эхо «политико-просветительного сеанса» не затихало.

В городе организовался постоянный театр, и я страстно мечтал записаться в артисты. Я надеялся на поддержку Гриши, день и ночь писавшего для театра афиши и декорации.

Но все повернулось иначе.

Однажды под вечер пришел ко мне Гриша, и я не узнал своего друга.

Он был в новых кованых сапогах, очень длинной помятой шинели и собственной шапке с красной звездой. Волнуясь, он сообщил:

— Меня приняли в отряд... между прочим, не говори, сколько мне лет... мы уходим.

Гриша был старше меня на три года и понимал многое, о чем я еще не догадывался.

— К вам могут беляки нагрянуть или «зеленые»,—сказал он задумчиво,—ой, будет весело!

Вот как иногда кончается сразу все...

Я бродил по тревожно оживленным улицам, среди шепчущихся обывателей, среди плачущих женщин и спешащих бойцов. Возле дома, где раньше помещалось уездное казначейство, я вошел в большую чего-то ждущую толпу.

В этом доме по очереди помещались штабы всех воюющих армий: немцы, добровольцы, белополяки...

Сегодня уходил отряд товарища Белки.

У дверей заканчивалась погрузка. На полном скаку подъехал сам командир. Под ним была гнедая тонконогая кобыла с лысиной на сухой длинной морде.

Поднявшись на стременах, он вдруг заговорил высоким, торжественным голосом.

— Дорогие граждане этого города! Выполняя приказ, я увожу свои вооруженные силы, покидая вас ненадолго. Мы вернемся и вместе будем строить новую жизнь—коммунизм! А пока до свиданья, но не прощайте!

Загрохотали обозные телеги. Двинулись провожающие. Отряд уходил по вокзальной улице, и, казалось, весь наш маленький город двинулся вслед за ним.

В городе было как в пустой квартире, которую только что покинули жильцы.

На улицах валялись какие-то разбитые ящики, бумаги, сломанный табурет, древко от знамени...

Гришин отец, стоя на цоколе фонаря, обрывал последнюю гирлянду с фасада «Модерна». Флаги и полотнища свернуты. Фанерное солнце лежит на тротуаре.

Мой отец зло и сильно бил молотком, вгоняя два больших пробоя в красивую дверь иллюзиона.

Значит, кончилось все... кончились иллюзии, кончилась радость. Только кое-где на деревянных стенах театра шевелились под ветром старые афиши, с которых грустно смотрели сине-зеленые красавицы, героини экрана.

Все это было до того, как сгорел «Модерн». А подожгли его мы...

Белые вошли в город на другой день после полудня.

Отца не было дома. Он появился только к вечеру, придя не с улицы, а со стороны огородов.

Он вынул из шкафа свою расшитую галунами куртку, свернул ее и сказал матери:

— Спрячь!

Больше он ничего не говорил.

За окнами лилась тревожная тишина. Мать уже начала готовить постели, когда к нам постучал сосед-извозчик.

— Тодор!—сказал он будто чужим, усталым голосом.—Твоего друга Еську повели в казначейство. Сам пан комендант потребовал... О, брат, сколько почету...

Извозчик этот с красным, точно без кожи лицом всегда был пьяным и для нас, детей, страшным человеком. Видно, и сейчас он сказал что-то недоброе. Отец вскочил и быстро стал одеваться. Мать удивилась:

— Куда ты?

Не ответив, отец выбежал из дому.

— Что с него взять, с бедного Розенфельда,—шептала мать, вглядываясь в окно.—Сапожник, может, для дела позвали... Завтра его выпустят. Зачем он им нужен...

Я понимал, что она сама не верит своим словам. Вдруг мать поворачивается и говорит мне, стараясь быть как можно спокойней:

— Выскочи, посмотри, куда батька пошел... только не попадайся им на глаза...

Не попадаться им—значит, еще издали обходить патруль. Это мы уже научились делать.

Острый осенний ветер выл в трубах ослепших домов. На пожарной каланче ударили в колокол. На бегу я сосчитал удары—десять... Всего только десять часов, а как будто уже глубокая ночь.

До самого сквера, что против казначейства, я не встретил ни одного прохожего. Только в углу сквера стояли люди. Они стояли, прижимаясь к деревьям или забору, и смотрели на освещенные окна казначейства. Может быть, во всем городе только в этом доме были светлые окна, только в нем была жизнь... Жизнь?

— Розенфельда кончили, сапожника Еську!—испуганно и торопливо сообщил незнакомый человек, пробегая через сквер.

Люди в темноте зашептались. Человек побежал дальше, словно у него было срочное поручение—разносить эту весть.

Кончили Розенфельда!.. Где же отец? Может быть, он в «Модерне»?

Пробегая мимо разбитой каменной ограды казначейства, я чуть не попал под колеса пароконной тачанки. Она вынырнула из-за угла. На ней зашатались горой сваленные домашние вещи. Кучер хлестал вожжами, не жалея коней. Видно, кто-либо из офицеров ехал на квартиру.

Я отскочил за угол ограды и тут увидел отца.

Секунду мы смотрели друг на друга, словно впервые встретились. Лицо отца было бледно, а глаза, всегда окруженные роем добрых смешинок,—огромные и злые.

Я невольно попятился.

Отец поймал меня за руку и зашептал, уводя в сторону городского сада.

— Сынок... Идем, сынок... Ты знаешь, где эта форточка в «Модерне»? Вы лазили без билетов...

Да, конечно, я помнил, но зачем ему без билета?

— Ну, не бойся, сынок, покажи, как вы лазили...

Голос его был ласковый, даже заискивающий, будто я мог отказать ему.

Сквозь голые ветви осенних деревьев виднелась задняя стена кинотеатра. Там и форточка.

Тонкой щепкой я сбросил крючок, дверца скрипнула, отец быстро придержал ее и прислушался. Слабо стучали сухие ветви деревьев в сонном, как мертвом, городском саду.

Ощупью мы пробрались на сцену. К знакомым запахам пыли, клея и пудры теперь прибавился новый, кислый, незнакомый.

Крепко держа меня за руку, отец стал спускаться в партер. Мы перелезли через целый барьер седел, составленных одно на другое. Откуда они здесь?

Постепенно глаза начали различать окружающее: сдвинутые в беспорядке стулья, рогожные мешки (тронув рукой, я узнал овес), сваленные в груду седелки, потники... Все небольшое фойе заставлено длинными ящиками и бочками. Значит, «Модерн» превращен просто в цейхгауз... Но что нужно здесь отцу? Неужели кража? Я съежился от этой мысли.

Отец шепнул мне:

— Не двигайся.

И ушел, вернее, уполз в аппаратную.

За тонкой стеной гулял ветер и разговаривали прохаживающиеся часовые. В партере бегали крысы, мягко шлепаясь с одного мешка на другой.

Я вздрогнул от прикосновения холодного. Отец сунул мне в руку туго смотанный ролик киноленты. Другой такой же ролик он разматывал, оплетая ящики и протягивая ленту.

Это было недалеко от сцены.

Отец остановился и подтолкнул меня:

— Теперь иди, уходи в сад, на улицу...

Поднявшись на сцену, я притаился, следя за отцом. Немного подождав и решив, вероятно, что я ушел, он присел на корточки, чиркнул спичкой и поднес ее к ленте.

Небольшое желтое пламя, шипя, побежало к мешкам. Отец смотрел на него оставаясь на корточках. Пламя добежало до большого мотка и вдруг взорвалось ослепительной ракетой.

Стало видно все: мешки, седла, тюки разноцветных одеял, женские шубы, посуду, серебряный самовар...

Уже горел мешок, трещало зерно. Метр за метром огонь пожирал киноленту. Ту, которая недавно приводила нас в трепет. Сейчас она сгорит на моих глазах, и не останется ничего, кроме воспоминания об «Огненном дьяволе»... Надо успеть отнять хотя бы кусок..

— Ты здесь?—уже не шепотом, громко спросил отец и схватил меня за руку.

В партере клубился едкий зеленоватый дым. Мы побежали через коленкоровый лес, мимо сваленных в угол декораций, мимо большого портрета Николая Второго с насквозь пробитыми глазами.

Возле «Модерна» же слышались тревожные свистки, крики, потом выстрелы. Монотонно звонил пожарный колокол.

Мы сидели за большим кустом на траве, дыша порывисто и тяжко.

Мимо сада бежали солдаты.

Промчались конные.

Вдруг что-то глухо ударило, и над крышей театра вспыхнул яркий сноп пламени. Улица осветилась. Отец встал на ноги, выпрямился. Он засмеялся. Ему хорошо было видно, как пламя, пробиваясь сквозь деревянные стены, не подпускало людей.

Солдаты жались друг к другу, пожарники разматывали шланги, лили ведрами воду на стены, ветер метал огонь над крышей. Любуясь пожаром, отец сказал мне:

— Иди домой... Я приду, может быть, не скоро... но вы не скучайте... Ждите...

Мы обнялись. Я отошел на несколько шагов, и, став за дерево, снова посмотрел на отца... Вон там это было... за теми деревьями. Как сейчас он стоит передо мной, освещенный отблеском пламени. Сильные руки сжаты в кулаки, брови сдвинуты. Он снял шапку, и ветер взбил густые седеющие волосы.

— Прощай, Еся!—сказал отец.—Прощай, Иосиф Израилевич!

Вот как... Иосиф Израилевич! Еще никто не называл так бедного сапожника Розенфельда. Роскошные поминки правил отец по своему другу.

Он повернулся ко мне и сказал тихо:

— Прощайте, родные...

По его лицу текли слезы. Это так тяжело видеть, когда плачет сильный мужчина...

Вот и все. Больше я не видел отца... Не было отца, не было и «Модерна», единственного иллюзиона во всем нашем уезде. Сожгли его мы.

Он стоял на этом месте. Вы построили лучше... Может быть, вы согласитесь дать ему хотя бы это старое название...

— Нет, мы дадим ему новое имя... Мы назовем его: «Пламя Революции»!

Пусть будет так!

Переписка с читателями и зрителями

Художественные фильмы—школам

— Как у меня интересно прошел урок! Ученики так заинтересовались эпохой Петра I, его деятельностью, что даже на перемене закидали меня вопросами,—со счастливой улыбкой рассказывала нам, работникам фильмотеки, молодая учительница истории.—Я им хочу показать фильм «Петр I». Многие из учеников совсем не видели этого фильма, но и те, которые смотрели его, с удовольствием посмотрят еще раз. Вот я и пришла к вам, чтобы сделать заявку на фильм «Петр I»...—Но она недоговорила, увидев, как я безнадежно махнула рукой

— Что, его уже взяли?—встревожилась учительница.

— Да нет, его просто никогда нам и не давали!

А жаль! Если б работники Министерства культуры увидели, как молодая учительница погрустнела, когда мы объясняли, почему в кинопрокате нам не выдают художественных фильмов, они бы задумались.

Очень трудно объяснять учителям, почему до сих пор не разрешен вопрос о тех художественных фильмах, которые могли бы помочь школьникам лучше усвоить программу.

В кинопрокате имеются узкопленочные художественные фильмы, ценность которых для школ несомненна. Такие замечательные фильмы, как «Чапаев», «Ленин в 1918 году», «Ленин в Октябре», «Александр Невский», «Петр I», «Юность Максима», «Возвращение Максима» и др., могли бы помочь преподавателям истории в их работе.

А какой материал имеется для литераторов! «Гроза», «Человек в футляре», «На дне», «Как закалялась сталь», «Детство Горького» и т. д.

Трудно перечесть все кинофильмы, которые необходимы школам как ценные наглядные пособия.

Но, к сожалению, все эти фильмы практически недоступны школам, так как за их демонстрацию нужно платить.

Учитель связан продажей билетов, сбором денег с учеников и тем, что не все ученики имеют возможность покупать билеты по рублю. Все это приводит к тому, что преподаватели отказываются от демонстрации художественных фильмов.

Давно уже назрел вопрос о предоставлении некоторых художественных фильмов школам как учебных, но до сих пор Министерство культуры совместно с Министерством просвещения не могут разрешить его.

С каждым годом увеличиваются запросы школ на учебные, научно-популярные, хроникально-документальные фильмы.

В одном 1958/59 учебном году в московских школах было проведено 215 836 киноуроков и 18 385 киносеансов.

С каждым годом увеличивается и оборот фонда кинопроката. Если в 1957/58 учебном году из фонда кинопроката было использовано школами 13 950 кинофильмов, то в 1958/59 учебном году число использованных фильмов увеличилось до 18 205.

Необходимо отобрать все художественные фильмы, которые могут помочь в изучении школьной программы, включить их в список учебных фильмов и отпускать школам на тех же условиях, что и учебные, научно-популярные и хроникально-документальные фильмы.

Этот вопрос не раз поднимался на методических совещаниях преподавателей Москвы, на совещаниях директоров фильмотек, наконец, на Всесоюзном совещании по учебному кино (10—12 июня 1959 г.), но до сих пор он не решен.

Художественные кинофильмы нужны школам, и школы должны их получить.

М. КРУПНОВА
директор фильмотеки Киевского района г. Москвы

Назревший вопрос

В письме, опубликованном в журнале «Искусство кино» № 7 («Кто должен об этом позаботиться?»), тов. Ф. Рековский правильно ставит вопрос о том, что научно-технические общества в своей работе шире должны использовать кино для целей научно-технической пропаганды.

В последнее время многие организации НТО стали больше использовать научно-технические фильмы в работе по пропаганде передового опыта, достижений науки и техники.

Отдельные первичные организации НТО, как, например, на заводе «ВЭФ» в Риге, на 1-м часовом заводе имени Кирова в Москве и другие, стали создавать своими силами любительские научно-технические фильмы.

Использование научно-технических фильмов в деятельности обществ, а также создание любительских научно-технических фильмов силами членов НТО Центральные правления и Всесоюзный совет научно-технических обществ будут в дальнейшем всемерно поддерживать и развивать.

Что касается организационного руководства работой кинолюбителей в стране по созданию любительских научно-технических фильмов и оказания им творческой помощи, то, по нашему мнению, этими вопросами должен заниматься Союз работников кинематографии СССР, при Оргкомитете которого имеется секция по работе с кинолюбителями.

Размножение же копий любительских научно-технических фильмов, выпуск их на экран и создание фильмотек должно быть возложено на органы кинопроката.

В. СИЛУЯНОВ,

председатель Всесоюзного совета научно-технических обществ

Из редакционной почты

Киевский городской комитет ЛКСМУ обратился к нам с письмом, в котором поддерживает предложение группы ветеранов-котовцев, опубликованное в журнале «Искусство кино» № 11 за 1958 год под заголовком «Просим создать новый фильм о Котовском».

«Мы считаем, что новый фильм о Котовском имел бы большое значение в деле воспитания молодежи на революционных традициях нашего народа,—говорится в письме Киевского горкома комсомола.—Много лет пройдет, но молодежь никогда не забудет имя легендарного героя Октября.

Поэтому очень важно правильно показать облик героя, и мы всецело поддерживаем просьбу товарищей о создании нового фильма о Котовском».

●

Много писем поступает в редакцию с одним и тем же вопросом: почему нет содержательных, по-настоящему веселых кинокомедий?

«До каких пор будут еще выходить на экраны убогие по содержанию, аляповатые по цвету, посредственные по актерскому исполнению, плохие по режиссуре «грустные» комедии?!»—возмущается военнослужащий В. Гольдинов. В качестве примера такой комедии, «вызывающей грустные чувства», тов. Гольдинов называет картину «Первый парень».

Резко критикует этот фильм и киномеханик В. Донцов. «Кинокомедии Я. Протазанова,—пишет он,—живут на экране десятки лет, и зритель с удовольствием идет в кинотеатр, чтобы еще раз посмотреть их. А «Не имей сто рублей» и «Первый парень» зритель второй раз смотреть не придет».

Читатель М. Кузнецов, также по профессии киномеханик (Рязанская обл., поселок Чучково), отмечая серьезные недостатки кинокомедий «К Черному морю», «Первый парень», «Не имей сто рублей», призывает их создателей прислушаться к мнению многочисленных зрителей.

«При создании новых кинокомедий их авторы должны не просто выдумывать, расположившись в кабинете, а быть в гуще народа. Это поможет им создавать веселые, жизнерадостные комедии, глядя которые зрители бы не спали, а смеялись от всей души. Я и зрители моего поселка только за такие, добротные комедии»,—заканчивает свое письмо тов. Кузнецов.

●

С большим письмом обратилась в редакцию Е. Битковская (Магаданская обл., поселок имени Белова). Подробно разбирая фильм «Дело было в Пенькове», она пишет:

«Мы, зрители, благодарны режиссеру С. Ростоцкому за мастерский показ деревенской жизни в фильме «Дело было в Пенькове».

«Наши зрители,—добавляет т. Битковская,—ждут хорошей картины о покорителях Дальнего Севера... А людей, с которых можно писать портреты, здесь очень много».

●

Помощник печатника 5-й типографии студент-заочник В. Лясников (Москва) высоко оценивает игру актрисы А. Георгиевской, создавшей в фильме «Анушка» образ матери, которая потеряла на войне всех троих своих сыновей:

«Присмотритесь к ее глазам... Чистые, добрые, ласковые, при любом воспоминании о сыновьях они становятся замутненными, страдальческими, измученными. Не плакатное изображение, а удивительно доброе лицо русской женщины, ждущей даже после стольких лет по окончании войны... Этот подлинно трагедийный образ производит глубокое впечатление».



ДЕКАБРЬ 1934 ГОДА

На первых просмотрах фильма «Веселые ребята» перед сеансом на сцену выходил режиссер-постановщик Г. Александров и обращался к зрителям:

Товарищ зритель, в нынешнем спектакле
Героем главным будет звонкий смех.
Ведь вы пришли к нам отдохнуть, не так ли?
А смех всегда был отдыхом для всех.
На час-другой заботы все отбросьте,
И пусть сегодня позабавят вас
История талантливого Кости,
Любовь Анюты и веселый джаз.

Вспоминая дискуссии, предшествовавшие выходу картины, обвинения авторов в безыдейности и многих других грехах, понимаешь, что такое «режиссерское предисловие» было вполне закономерным.

Страсти разгорелись на первых же этапах создания фильма. Весной 1933 года бюро цеховой ячейки Московского кинокомбината признало «сценарий «Джаз-комедии» неприемлемым». В этом документе говорилось о том, что будущая кинокомедия «не разрешает проблему советского смеха на советском материале в условиях советской действительности». Но уже тогда у создателей кинокомедии оказались и активные друзья. Газета «Комсомольская правда» в заметке «Творческой группе—нашу поддержку» писала: «Этот сценарий является первой ласточкой, делающей комедийную весну, первым фильмом жанра кино-теа-джаза на советской тематике».

Когда же фильм был закончен, дискуссия возникла с новой силой. Критики-ханжи, смешав действительные слабости комедии с несуществующими пороками, предъявляли фильму тяжелые обвинения.

В защиту «Веселых ребят» выступила «Правда», отметившая жизнеутверждающий тон картины, ее выдумку, музыкальность. Однако указывалось и на то, что в этом экспериментальном фильме рядом с удачами есть и слабости и что не следует полагать, будто это единственный путь развития советской кинокомедии.

И действительно, в последующий период советский кинорепертуар обогатился замечательными комедиями И. Пырьева, Б. Барнета, К. Юдина, сделанными в иной творческой манере.

Фильм «Веселые ребята» выдержал испытание временем. Он уже четверть века идет на экранах, демонстрируется в телепередачах и даже в 1958 году был заново переозвучен. И то, что больше всего оценили первые зрители «Веселых ребят»,—оптимизм, заразительное веселье, мелодичные, легко запоминающиеся музыку и песни, блеск режиссерского мастерства, комедийный и лирический талант Любови Орловой,—все это и по сей день привлекает в фильме.

«Веселые ребята»—первая большая самостоятельная постановка Г. Александрова, первое выступление в кино композитора И. Дунаевского. Впервые в этой картине прозвучали с экрана песни В. Лебедева-Кумача. Наконец, в этой картине впервые раскрылось комедийное дарование Любови Орловой.

Много нового было и в технике производства «Веселых ребят». В то время звуковые съемки велись только синхронно. В «Веселых ребятах» сначала была записана музыка, и затем съемки шли под фонограмму. На постановке этой картины были освоены в советском кинопроизводстве транспарантные съемки. Фильм был снят оператором В. Нильсеном и записан звукооператором Н. Тимарцевым на очень высоком уровне.

«Веселые ребята» с успехом прошли и по европейским экранам. Комедия получила премии за режиссуру и музыку на Второй международной кинвыставке в Венеции. В Америке картина была выпущена под названием «Москва смеется» и имела шумный успех.

«Веселые ребята» заслужили признание и такого взыскательного мастера, как Чарли Чаплин: «Александров открыл для Америки новую Россию. До «Веселых ребят» американцы знали Россию Достоевского. Теперь они увидели большие сдвиги в психологии людей. Люди бодро и весело смеются. Это—большая победа. Это агитирует больше, чем доказательство стрельбой и речами».

Бесспорно, в фильме было немало недостатков. По признанию самого Г. Александрова, «двенадцать музыкальных аттракционов, соединенных для связи приблизительным сюжетом», оказались драматургически несовершенными.

Иногда Г. Александров теряет в этой картине чувство меры, и щедрость режиссерской выдумки приводит к перегрузке фильма трюками и аттракционами.

Дальнейшие работы Г. Александрова в комедийном жанре, заслужившие ему добрую славу, показали, что режиссер сделал правильные выводы из своей первой работы, учел многие ошибки «Веселых ребят».

А в главном—в оптимистическом ощущении советского народа как «молодого хозяина земли, покоряющего пространство и время»,—Г. Александров оставался верен себе. И разве не полны сегодня глубокого смысла слова марша из «Веселых ребят»:

Мы все добудем, поймем и откроем,
Холодный полюс и свод голубой...

О. Абольник

Кадр из фильма «Веселые ребята»



Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ:

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Солнце светит всем», 9 ч.

Сценарий С. Фрейлиха; постановка К. Воинова; оператор А. Кузнецов; художники: Б. Чеботарев, Ф. Ясюкевич; ассистент режиссера Н. Москаленко; композитор В. Баснер; звукооператор С. Литвинов; текст песен М. Матусовского.

В ролях: Николай Савельев—В. Зубков, Светлана — Л. Алешникова, Тася—Т. Конюхова, Корень — Е. Буренков, Максим Петрович — Н. Сергеев, Пелагея Ивановна—Е. Максимова, директор школы—В. Кольцов, Катя — Оля Наровчатова, Евсиков — Витя Лобзов.

В эпизодах: Л. Овчинникова, Р. Ракитин, А. Лебедев, И. Рябинин, О. Долгова, М. Жарова, Н. Погодин, Н. Смирнов, В. Селезнев, С. Коренев, В. Пицек, Л. Чубаров, С. Горохова, Н. Буренкова, П. Должанов.

●

«Снежная сказка», 7 ч., цветной.

Сценарий: В. Витковича, Г. Ягдфельда; постановка: Алексея Сахарова, Эльдара Шенгелая; операторы: В. Листопадов, Ю. Схиртладзе; оператор комбинированных съемок Б. Травкин; художник Л. Мильчин; композитор Ю. Левитин; звукооператор Е. Федоров; художественный руководитель Сергей Юткевич.

В ролях: Митя—Игорь Ершов, Леля—Алла Кожокина, Черная душа—К. Лучко, Бумажная душа—З. Нарышкина, Продажная душа—В. Алтайская, Старый год—Е. Леонов, часовой мастер — Н. Сергеев, шофер—М. Пуговкин.

●

«Василий Суриков», 9 ч., цветной.

Сценарий Э. Брагинского при участии академика живописи В. Н. Яковлева; постановка Анатолия Рыбакова; оператор Г. Егиазаров; художники: А. Пархоменко, В. Гладников; режиссер Л. Брожовский; композитор В. Юровский; звукооператор В. Лещев. Комбинированные съемки: оператор Б. Плужников, художник Н. Спиридонова.

В ролях: Суриков—Евгений Лазарев, Лиля—Лариса Кадочникова, отец Лили—Л. Галлис, Лунев—Г. Юдин, Репин—Г. Вицин, Крамской—И. Кудрявцев, Третьяков—А. Федоринов, Невенгловский — В. Марута, Кузнецов — В. Белокуров, Гребнев—Г. Черноволенко, Чернобородый—Н. Сергеев, Тюлькин—Л. Кубацкий, Кузьма—Н. Горлов, Заика—В. Пицек.

В эпизодах: Н. Глебова, В. Кашпур, Я. Ленц, Г. Милляр, Е. Моргунов, Э. Пырьев, Б. Терентьев, М. Погоржельский, В. Ганшин.

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» (СССР) и СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ В СОФИИ (БОЛГАРИЯ)

«Накануне», 9 ч.

Сценарий В. Петрова, О. Василева по одноименному роману И. С. Тургенева; постановка Владимира Петрова; оператор Выло Радев; художники: Л. Шенгелия, С. Халачев; звукооператор В. Попов; режиссер И. Петров; второй оператор Т. Стоянов; музыкальное оформление А. Ройтман. Комбинированные съемки: оператор Б. Травкин, художник А. Клименко.

В ролях: Инсаров—Л. Кабакчиев, Елена Стахова—И. Милопольская, Николай Артемьевич Стахов—Б. Ливанов, Анна Васильевна Стахова—О. Андровская, Берсенев — В. Сафонов, Шубин—О. Табаков, Увар Иванович—М. Яншин, Зоя—Э. Киви, Рендич—С. Пейчев.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Достигаев и другие» (фильм-спектакль по одноименной пьесе М. Горького), 10 ч.

Сценарная разработка и постановка: Ю. Музыканта, Н. Рашевской; главный оператор В. Левитин; композитор В. Пушков; звукооператор Б. Антонов; художник Я. Ривош; режиссер Г. Цорин; оператор В. Грамматиков. В основе фильма — спектакль Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького.

В ролях: Достигаев — В. Полицеймако, Елизавета — Н. Ольхина, Антонина — И. Ефремова, Алексей — М. Иванов, Павлин — В. Софронов, Звонцов—С. Юрский, Варвара—В. Романова, Ксения—Е. Грановская, Глафира — В. Кибардина, Таисия — В. Осокина, Мелания—О. Казико, Шура—З. Шарко, Тятин—Е. Иванов, Лаптев—Н. Семилетов, Рябинин—Н. Корн, бородатый солдат—Б. Рыжухин, поп Иосиф—В. Чайников, Губин—Е. Лебедев, Нестрашный—Г. Семенов, Виктор—В. Стржельчик, Мокроусов — Е. Копелян.

В эпизодах: А. Арди, С. Аханов, Н. Василькова, Б. Васильев, Н. Дмитриев, В. Иллич, С. Карнович-Валуа, В. Кузнецов, Б. Лескин, Л. Макарова, И. Пальму, М. Призван-Соколова, Л. Шувалова и другие.

●

«Поднятая целина» (первая серия), 9 ч., цветной.

Сценарий Ю. Лукина, Ф. Шахмагонова по одноименному роману Михаила Шолохова; постановка Александра Иванова; главный оператор Ф. Фастович; режиссер В. Степанов; художник Н. Суворов; композитор О. Каравайчук; звукооператор Г. Салье; операторы: Л. Александров, В. Коротков.

В ролях: Давыдов—П. Чернов, Нагульнов—Е. Матвеев, Разметнов—Ф. Шмаков, Щукарь—В. Дорофеев, Лушка—Л. Хитяева, Половцев—П. Глебов, Островнов—В. Чекмарев, Банник—Л. Кмит, Тимофей—О. Ярошенко.

В эпизодах: Н. Боженов, В. Васильев, М. Васильев, В. Волчик, Л. Волынская, Л. Гурова, М. Дубрава, Н. Крюков, И. Кутянский, П. Кошлаков, Л. Малиновская, Г. Молчанов, П. Первушин, К. Петрова, И. Пальму, Я. Родос, А. Трусов, Л. Ткачев.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Золотой эшелон», 10 ч.

Авторы сценария братья Тур; режиссер-постановщик Илья Гурин; главный оператор М. Богаткова; композитор Кара Караев; звукооператор В. Хлобынин; режиссер К. Николаевич; художник-постановщик К. Урбетис; оператор М. Меркель. Комбинированные съемки: оператор В. Шолина, художник Ю. Миловский.

Роли исполняют: Андрей Низовцев—В. Шукшин, Надя—Е. Добронравова, Иштван—Г. Лиепиньш, Былинкин—П. Усовниченко, Никанор Иванович—С. Крылов, Сима—В. Беляева, Липат—А. Трусов, Ли Чан—Сюй Сяо-чжун, Тадеуш—Я. Пехура, Поспешил—Б. Штепанек, Ромашкин—М. Зимин, Тишка—В. Грачев, Черных—А. Юшко, Крутиков—А. Толстых, Желтков — П. Вишняков, Семицветов — В. Кольцов, Семицветова—О. Жизнева, Черемисов — М. Козаков, Белокопытов — Е. Кузнецов, Колчак—А. Шатов, Жанен—С. Папов, Скайф—К. Колчицкий, Нокс—А. Краснопольский.

В эпизодах: М. Бочаров, Х. Браун, Г. Бухаров, Г. Вовси, В. Гастынский, С. Ефимов, Э. Кнаусмюллер, С. Коренев, М. Кузнецова, В. Лебедев, В. Локтионова, А. Миронов, О. Мокшанцев, С. Ожигин, В. Салопов, Н. Тямин, В. Трошин, Я. Янакиев.

●

«Фома Гордеев», 10 ч.

Сценарий Бориса Бялика и Марка Донского по одноименному роману М. Горького; режиссер-постановщик Марк Донской; главный оператор Маргарита Пилихина; художник-постановщик Петр Пашкевич; композитор Лев Шварц; звукооператор С. Юрцев; режиссер И. Магитон; оператор М. Якович.

Роли исполняют: Игнат Гордеев—С. Лукьянов, Фома Гордеев—Г. Епифанцев, Маякин—П. Тарасов, Люба—А. Лабецкая, Саша—М. Стриженова, Медынская—М. Милкова, Ежов—И. Сретенский, Смолин—Г. Сергеев, Краснощеков—А. Глущенко, Ухтищев—И. Гуров, Князев—Б. Ситко, Званцев—Б. Андреев.

В эпизодических ролях: А. Тимонтаев, А. Жуков А. Карпов, А. Соловьев, А. Гелева, А. Баранов, С. Троицкий, К. Немоляев, Л. Соколова, А. Цинман, Н. Бутузов, А. Гаричев, Л. Добкевич, Е. Павлова, И. Нечанов.

Дети: Фома—Саша Балицкий, Люба — Люся и Ира Никифоровы (близнецы), Смолин — Владик Лебедев, Ежов—Саша Кукареко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Манана», 7 ч., цветной.

Автор сценария Элизбар Гедеванишвили; режиссеры-постановщики: Захарий Гудавадзе, Шалва Марташвили; оператор Оник Магакян; художник Т. Мирзашвили; звукооператоры: Р. Кезели, Э. Джебашвили; композитор М. Давиташвили; автор текста песен П. Грузинский.

В ролях: Манана—Н. Сараджишвили, бабушка—С. Такайшвили, дедушка—А. Жоржолиани, отец Мананы—Я. Трипольский, дворничиха—М. Чахава, управдом—И. Хвачия.

В эпизодах: Р. Баралидзе, Н. Бочоришвили, Л. Качкачишвили, И. Кобаладзе, А. Такайшвили, А. Купрашвили, Д. Кучаидзе, Л. Чхеидзе, А. Сихарулидзе.

●

«Майя из Цхнети», 10 ч.

Автор сценария Валериан Канделаки; режиссер-постановщик Реваз Чхеидзе; главный оператор Георгий Челидзе; режиссер Т. Микадзе, художники: Г. Гигаури, К. Хуцишвили; композитор С. Цинцадзе, звукооператоры: Р. Кезели, Д. Ломидзе. Комбинированные съемки: оператор А. Амасийский, художник С. Вашадзе. Консультанты: Г. Читая, Б. Вартанов, К. Бадридзе.

В ролях: Майя—Лейла Абашидзе, царь—Г. Ткабладзе, Мануча—Г. Абашидзе, Берика—А. Кванталиани, Джемал—В. Нинуа, Гио—Сосо Абрамашвили, Керим-Ага—Н. Чхеидзе, Амилахвари—Г. Костава, Кариклапия — З. Сихарулидзе, Тандила—О Датуашвили, Кайхосро Дигомский—Ал. Апхаидзе, Губази—Ир. Кокрашвили, Барата—Ив. Нинуа, Моурави—М. Сулханишвили.

«Зуб акулы», 7 ч.

Автор сценария О. Чиджавадзе; режиссер-постановщик Ш. Гедеванишвили; операторы: А. Филипашвили, Б. Буравлев; композитор Р. Лагидзе; текст песен О. Челидзе; звукооператоры: Д. Ломидзе, Е. Масс; режиссер Э. Гедеванишвили; художники: З. Медзмариашвили, Т. Крымковская. Комбинированные съемки: оператор А. Маргарян, художник Р. Вашадзе.

В главных ролях: Али—Сабри Чолоев, Мукфи — Р. Мчедлишвили, Барек — Т. Твалавадзе, Абделькадер—Г. Шавгулидзе, мать Али — К. Андроникашвили, Омар—З. Лаперадзе, Ларби—А. Куприашвили, Хусейн—А. Абрамишвили, Ренар—Илья Набатов.

В эпизодах: В. Бабунашвили, Э. Биланишвили, М. Лезгишвили, Т. Чачава, М. Цкитишвили, В. Матковский, Ж. Герсамия, Б. Рышков, А. Джорбенадзе.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«На зеленой земле моей», 7 ч., цветной.

Автор сценария Н. Ершов, постановка: Р. Викторова, И. Шишова; художественный руководитель Сергей Юткевич; оператор Ф. Сильченко; режиссер К. Жук; художники: Ю. Богатыренко, М. Заец; композиторы: Б. Карамышев, С. Мартон; звукооператор Э. Гончаренко. Комбинированные съемки: художник И. Михельс, оператор Д. Балашов.

В ролях: Антон Булыга — Н. Довженко, Василина — Ж. Дмитренко, Шорбан — П. Колесник, Оксана — Н. Семенцова, Кирилюк — Л. Масоха, Илья—М. Егоров, Гафия—Н. Кукушкина, Калина—И. Мыльный.

В эпизодах: Е. Котов, В. Савельев, К. Рыкунов, Ю. Ульяненко.

●

«Жажда», 8 ч.

Автор сценария Григорий Поженян; режиссер-постановщик Евгений Ташков; оператор П. Тодоровский; художники: М. Панаева, А. Овсянкин; режиссер Н. Савва; композитор Андрей Эшпай; звукооператор Э. Гончаренко.

В ролях: Безбородько—В. Тихонов, Маша—В. Хмара, Патефон—Ю. Белов, Нечипайло—А. Доценко, Твердохлебов—В. Иванов, Никитин—Н. Тимофеев, Алексеенко—Б. Битюков, Уголек—Б. Годунцов, Калина—В. Векшин, Мамед—М. Суяргулов, Лемке—О. Голубицкий.

В эпизодах: А. Кошутский, Н. Добровольский, И. Маркевич, Ю. Горобец, Б. Диканский, И. Максимов, Т. Журина.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Верные сердца», 9 ч., цветной.

Сценарий: М. Витухновского, Б. Долина; постановка Бориса Долина; операторы Я. Дихтер, Л. Миссюра; режиссер Г. Минайченкова; художники: А. Андриасян, Г. Рожалин; в фильме использована оригинальная музыка композитора В. Василь-

ева и компиляция из произведений Ф. Листа; музыка песен В. Соловьева-Седого; текст песен М. Матусовского; звукооператор В. Кутузов; научная консультация профессора В. Ларионова.

В ролях: Оля Веселова—Р. Макагонова, Пухов—А. Грибов, Костя Пухов—В. Арьков, Сережа Моргунов—Л. Борисов, Чуб Петр Григорьевич—В. Абрамов, Морозов Иван Степанович—П. Репнин, Георгий Александрович—Б. Кордунов, Андрей—Павлик Соловьев, Вася—Володя Силуянов, Женя—Петя Мальцев, Володя—Валя Королев, Алик—Витя Степанов.

В эпизодах: Е. Кузюрина, В. Брылеев, Н. Светлов, Коля Волков, Коля Руденко.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Ровно в три пятнадцать», 2 ч., цветной.

Сценарий и постановка: Б. Дежкина, Е. Мигунова; художники-постановщики: Е. Мигунов, Б. Дежкин; композитор А. Варламов; оператор А. Астафьев; звукооператор Н. Прилуцкий; художник-декоратор И. Светлица; художники - мультипликаторы: Б. Дежкин, Ф. Хитрук, В. Котеночкин, В. Пекарь, Ф. Епифанова, А. Петров, В. Карп, Л. Баринова, В. Бутырин.

●

«День рождения», 2 ч., цветной.

Сценарий Нуратдина Юсупова; режиссеры: Валентина и Зинаида Брумберг; художники: Л. Азарх, В. Лалаянц; композитор С. Агабабов; оператор Е. Петрова; звукооператор Н. Прилуцкий. Художники - мультипликаторы: Н. Федоров, Ф. Епифанова, М. Мотрук, Г. Золотовская, Е. Комова, В. Котеночкин, Е. Хлудова, Т. Федорова, Л. Резцова.

Роли озвучивали: Мальчик—В. Сперантова, Старик—А. Грибов, Аждаха — Л. Свердлин, Тур—А. Консовский, Соловей — Г. Новожилова.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Крылатые защитники», 9 ч.

Производство киностудии имени Первого августа, Пекин, КНР.

Сценарий: Чжу Даньси, Ли Цзинь; режиссеры: Ван Бин, Ли Шутянь; операторы: Лю Ин, Коу Хань-вэнь; художник Май И; музыка Ли Вэй-цай; звукооператор Хоу Шэнь-кан.

Фильм дублирован на киностудии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют: Чжан Лэй-цао—Цао Хуэйцюй (дублирует В. Гуляев), Мэй Хуа—Ян Чэнь (М. Виноградова), командир дивизии Фан Ван—Жунь Шэнь (Н. Граббе), комиссар Ли—Ху Сюй (Г. Михайлов), Ван Джун—Ван Жэнь (Ф. Яворский), Чжан Вэнь—Чжан Фу-шэн (П. Савин), Лю Фэн—Чэнь Яо (М. Семенихин), Ма Син—Ма Фу-джан (О. Голубицкий), Сяо Го—Ян Чэнь (М. Виноградова), Чжоу Гуй—Ли Шу-тянь (В. Маркин), Чжао Юн-гао—Бао Чэн (Л. Чубаров).

●

«Красные семена», 11 ч.

Производство шанхайской киностудии «Хайянь» и киностудии «Цзянсу», КНР.

Автор сценария Ся Ян; режиссер Линь Ян; оператор Сюй Ци; художник Сунь Чжан; композитор Жень Тао; звукооператор Жень Синь-лян.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Главные роли исполняют: Хуа Сяофэн—Цинь И (дублирует В. Беляева), Лэй Мин, ее муж—Сунь Дао-линь (А. Карапетян), Цянь Фучан, торговец—Гу Е-лу (Б. Иванов), Лу Цуй-хуа, его жена—Хуан Вань-су (В. Петрова), Ван Да-нян—Чжи Ши-мин (А. Панова), Ван Лао-эр, ее сын—Сун Дэ-юй (Ю. Пузырев), Чжан Су-чжан, вдова—Шэнь Юй-фан (В. Караваева), Ши Бао-чжан, староста—Цзау Цзи-чао (Л. Масоха), Ху Цай-гуй, начальник охраны—Чжоу Бо-сюнь (В. Колпаков), Ма Де-бао, начальник волости—Ян Хуа (Н. Ярочкин).

●

«Дочь партии», 9 ч., цветной.

Производство Чанчуньской киностудии, КНР.

Сценарий Линь Шань; режиссер Линь Нун; оператор Ван Цзюньлинь; художник Лю Сюэ-яо; композитор Чжан Ди-чан; звукооператор Чэн Вэн-юань.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют: генерал Ван Цзе—Чэнь Гэ (дублирует А. Консовский), его жена Юй Мэй — Тянь Хуа (И. Карташева), комиссар Вэй—Чжан Фэн-фань (К. Тыртов), связной Сяо Чэн—Ван Чунь-ин (Ю. Андреев), сестра Юй Мэй—Ся Фэнцзе (А. Петухова), дедушка Сю Ин—Гао Пин (В. Щелоков), Сю Ин—Ли Мэн (З. Исаева), Хой Чжэнь—Ду Фэн-цзя (С. Вершинина), начальник караульного отряда—Чжу Вэн-бинь (Я. Янакиев), Ма Цзя-хой—Ли Линь (Ч. Сушкевич).

●

«Парни из нашей деревни», 8 ч., цветной.

Производство Чанчуньской киностудии, КНР.

Автор сценария Ма Фэн; режиссер Су Ли; оператор Го Чжэнь-тин; художник Дун Пин; композитор Чжэн Ди-чан; звукооператор Цзян Цзюнь-фэн.

Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

В ролях: Гао Чжан-у—Ли Я-линь (дублирует А. Суснин), Кун Шу-чжэнь—Цзинь Ди Л. Колпакова), Цао Мао-линь—Лян Инь (В. Матвеев), Сяо Цуй—Ян Си (Д. Столбова), председатель кооператива—Чжан Янь (М. Дубрава), Ли Кэмин—Лю Цзэн-цин (В. Ковальков), секретарь райкома Чжао—Лю Бао-дэ (А. Степанов), тетушка Пан—Ли Цзян-гун (З. Александрова).

●

«Опиумная война» («Лин Цзе-сюй»), 10 ч., цветной.

Производство шанхайской киностудии «Хайянь», КНР.

Сценарий Е Юань; режиссеры: Дэн Цюньли, Лин Фань; операторы: Хуань Шао-фан, Цао Вэй-е; художники: Хань Шан-и, Ху Дэнчжен; композитор Ван Юн-дя; звукооператор У Цзян-хай.

Фильм дублирован на киностудии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов, звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют: Лин Цзе-сюй—Чжао Дан (дублирует В. Дружников), император Минь Нин—Гао Чжен (А. Карапетян), канцлер Му Чжанэ—Ся Тянь (Л. Масоха), министр Ци Шань — Хань Фэй (К. Тыртов), директор таможни Юй Кунь—Гуй Хуа (Я. Беленький), инспектор У Шао-жун—Лян Шань (В. Колпаков), наместник Ден Тин-чжен—Ли Жун (Е. Тетерин), командующий Гуан Тяньней—Дэн Нань (А. Антонов), начальник стражи Хань Чжао-цин—Цзян Жуй (А. Сахновский), Май Куань, рыбак—Вэн Си-жун (Р. Муратов), А Куань, его жена—Цин Ю (А. Кончакова), Гуан Дунь-шань—Гао Цу (А. Юрьев), Эллиот, английский консул—Бой Ли-да (А. Фриденталь), Дэнт, английский купец—Тен Нин-ван (С. Чекан).

●

«Бегство из тени», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ярослав Клима, Иржи Секвенс; режиссер Иржи Секвенс; оператор Алоиз Ирачек; художник Карел Лиер; композитор Милош Вацек; звукооператор Доброслав Шрамек.

Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм».

Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор К. Лашков.

В главных ролях: Коут — Франтишек Смолик (дублирует Д. Волосов), Марта—Людмила Вендлова (Л. Гурова), Ирка—Станислав Ремунда (А. Суснин), Карел—Иозеф Бек (Н. Крюков).

●

«За жизнь Яна Кашпара», 7 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Владимир Стиборжик, Отто Зеленка, Владислав Делонг; режиссер Владимир Сис; оператор Иозеф Ваниш; художник Карел Лиер; композитор Милош Вацек; звукооператор Франтишек Фабиан.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Роли исполняют: Ян Кашпар—Франтишек Петерка (дублирует В. Дружников), Павла, его невеста—Блажена Голишова (В. Петрова), главный врач Филип—Ярослав Раушер (К. Тыртов), доцент Кареш—Франтишек Смолик (С. Вечеслов), врач Богачик—Любомир Черник (Ф. Яворский), врач Фридль—Зденек Крызанек (В. Емельянов), майор Ванл—Мартин Ружек (М. Бернес), Зузанка—Зузанка Ондроухова (М. Корабельникова).

●

«Приключение в Герольштейне», 10 ч.

Производство киностудии «Будапешт», Венгрия.

Авторы сценария: Андор Коложвари, Дьёрдь Синетар; режиссер Золтан Фаркаш; оператор Иштван Хильдебранд; художник Тивадар Берталан; звукооператор Ференц Лор. Музыка из произведений Оффенбаха. Музыкальное оформление—Иван Петахич.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют: Антония—Эржебет Хази (дублирует В. Петрова), Мартин—Иван Дарваш (А. Карапетян), Клотильда—Маньи Кишы (В. Караваева), Бумм—Камилл Фелеки (В. Осенев), Аль Пакка—Иожеф Тимар (Б. Кордунов), Анастасия —Мария Лозар (Е. Егорова), Аргуши—Эрне Сабо (Н. Граббе), Фредерик—Дьюла Гозон (М. Колесников).

●

«Сказка о 12 очках», 10 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Авторы сценария: Иштван Бекеффи, Имре Енеи, Петер Бачо, Петер Сас; режиссер Карой Макк; оператор Иштван Эйбен; художник Матяш Варга; композитор Сабольч Феньеш; звукооператор Тибор Райки.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют: Геза—Иван Дарваш (дублирует Н. Александрович), Като, учительница—Ева Руткаи (С. Холина), доктор Барта—Иштван Томло (В. Нещипленко), жена доктора—Клари Толнаи (Я. Жеймо), дядя Карой—Шандор Пети (А. Вовси), Вали—Ирен Пшота (Е. Фадеева), Тити—Ференц Зенте (А. Кузнецов), главный администратор — Шаму Балаж (Я. Беленький).

●

«Песня матросов», 11 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Карл Георг Эгель, Пауль Винс; режиссеры: Курт Метциг, Гюнтер Райш; операторы: Иоахим Хаслер, Отто Мерц; художник Герхардт Хельвиг; композитор Вильгельм Нееф; звукооператор Курт Эпперс.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа А. Маросанов.

Роли исполняют: Гюнтер Симон Раймунд Шельхер, Ульрих Тайн, Хорст Кубе, Хильмар Тате, Вольфганг Ландхофф, Эккехард Шалль, Йохен Томас, Штефан Лизевски, Рита Гёдикмайер, Владимир Гуляев, Хорст Шойнеман, Эльфрида Нэй.

Роли дублируют: Ю. Саранцев, К. Николаев, Ю. Пузырев, В. Файнлейб, А. Карапетян, В. Прохоров, А. Антонов, В. Гуляев, К. Козьмина, Л. Смирнова, Б. Иванов, В. Борискин, Я. Беленький.

●

«На маленьком острове», 8 ч.

Производство студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария Валерий Петров; режиссер Рангел Вылганов; оператор Димо Коларов; художник Христо Пейков; композитор Симеон Пиронков; звукооператор Данчо Хинов.

Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Демидова.

В ролях: доктор—Иван Кондов (дублирует Н. Крюков), Коста-Рика—Стефан Пейчев (Н. Кузьмин), Жеко—Константин Коцев (Г. Сатини), ученик—Иван Андонов (С. Фесюнов), капитан Станев—Найчо Петров (М. Никельберг), фельдфебель—Велько Росенский (С. Голубев), смотритель маяка—Димитр Пешев (Е. Григорьев), пастушка—Румянка Чокойска (Валя Васильева), турчонок—Еки Карагьозов (Е. Барков).

●

«Орел», 10 ч.

Производство студии художественных фильмов в Лодзи. Творческий коллектив «Кадр», Польша.

Авторы сценария: Януш Мейснер, Леонард Бучковский; режиссер Леонард Бучковский; оператор Северин Крушинский; художник Анатоль Радзинович; звукооператоры: Тадеуш Альтман, Юзеф Бартчак.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют: Козловский, командир подводной лодки—Александр Севрук (дублирует А. Алексеев), Грабинский, его помощник — Венчислав Глинский (А. Карапетян), поручик Пилецкий — Ян Махульский (Ю. Пузырев), поручик Роланд — Роланд Головацкий (Ф. Яворский), старший боцман Пежшала—Збигнев Филюс (Я. Беленький), Рокош, матрос—Брониславг Павлик (Я. Янакиев), Оконь, матрос—Михал Газад (И. Гуров), Бачек, матрос—Юзеф Лодынский (В. Захарченко).

●

«Моя сноха, мой зять», 7 ч.

Производство киностудии художественных фильмов Корейской Народно-Демократической Республики.

Авторы сценария: Хон Ген, Ди Дя Рён, Ли Дык Хон; режиссеры: Юн Дя Ен, Цой Нам Сен; операторы: Хан Чан Хя, Пяк Ын Ен; художник Юн Сан Ер; композитор Ким Рин Ук; звукооператор Ли Дя Хен.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Главные роли исполняют: Ен Сик—Ча Дя Рён (дублирует И. Гуров), Сун Хи—Ким Хен Сук (В. Петрова), отец Ен Сика—Цой Ун Бон (К. Николаев), мать Сун Хи—Пак Ен Син (Т. Пельтцер), Чан Дин—Ким Се Ен (Я. Янакиев

●

«Дорога без конца» (по роману Д. Арси Найленда «Обуза»), 10 ч.

Производство «Метро-Голдвин-Майер», студия «Илинг», Англия.

Авторы сценария: Нэйл Патерсон, Лесли Норман; режиссер Лесли Норман; оператор Поль Бисон; художник Джим Морахан; композитор Джон Эддисон; звукооператор Стифен Далби.

Фильм дублирован на киностудии имени М.

Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа М. Писарев.

Роли исполняют: Маколей—Питер Финч (дублирует В. Дружников), Бастер—Дана Уилсон (М. Корабельникова), Мардж—Элизабет Селларс (С. Коновалова), Донни — Джордж Роуз (Я. Янакиев), Лили Паркер—Розмари Харис (Н. Зорская), Паркер—Рассел Напир (А. Карапетян), Бэлла — Тэсси О'Ши (Е. Мельникова), Люк—Сидней Джеймс (К. Тыртов), Бьюти Келли—Найелл Макгиннис (С. Чекан), Джим Малдун—Чарльз Тингуэлл (Ю. Саранцев), Десмонд—Рэг Лай (К. Николаев).

●

«Мещанин во дворянстве» (фильм-спектакль по одноименной комедии Мольера), 10 ч.

Производство «ЛПП Фильмсонор» и «Фильм ЖРД», Франция.

Режиссер Жан Мейер; оператор Анри Алекан; художник Сюзанн Лалик; композитор Люллин; звукооператор Жан Риэль.

Фильм субтитрирован на русском языке французской кинофирмой.

В ролях артисты театра «Комеди Франсэз»: господин Журден, мещанин—Луи Сенье; госпожа Журден—Андре Шоверон; Люсиль, их дочь—Мишель Грелье; Николь, служанка—Мишлин Буде; Ковьель, слуга Клеонта—Жан Мейер; Клеонт, молодой человек, влюбленный в Люсиль—Жан Пья; учитель танцев—Жак Шарон; учитель пения—Робер Манюэль; учитель философии—Жорж Шамара; учитель фехтования—Жак Эйзер; Доримена, маркиза—Мари Сабуре; Дорант, граф, влюбленный в Доримену—Жорж Декриер; портной—Жан-Луи Жемма; подмастерье портного—Анри Тисо; первый лакей—Рене Камен; второй лакей—Франсуа Валер

«Герой в домашних туфлях», 9 ч.

Производство «Анзервос», Греция.

Сценарий Алекоса Сакеллариоса по одноименной пьесе Алекоса Сакеллариоса, Христоса Яннакопулоса; режиссер Алекос Сакеллариос; оператор Григорио Даналио; художник Марианна Аравантину; композитор Манос Хадзидакис; звукооператор Гиоргос Ньягасас.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: генерал Декаваллас—Василис Логофетидис (дублирует К. Николаев), Попи Декавалла — Илиа Ливику (С. Коновалова), Джулия — Соня Зоиду (В. Куценко).

●

«Юхан» (по роману Юхани Ахо), 10 ч., цветной.

Производство «Свеафильм», Финляндия.

Сценарий и постановка М. Серкке; операторы: Осмо Харкимо, Кауно Лайне; художник Карл Фагер; композитор Тауно Пилккенен; звукооператор Курт Вилья.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

В ролях: Юхан—Эйно Кайпайнен (дублирует М. Бернес), Мария—Элина Похяппе (В. Чаева), Шемейкка—Вейкко Усимеки (Г. Юдин), мать Юхана—Анни Мёрк (З. Федорова), Аня—Эйла Пекконен (Н. Самсонова).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 33. Тел. К 5-43-87

А10457. Подписано к печати 12/XII 1959 года

Формат бумаги 82×108¹/₁₆. Печатных листов 11,25 (условных листов 18,34)

Учетно-издательских листов 18. Тираж 19 650 экз. Зак. 1319

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза. Москва, Трехпрудный пер., д. 9.

Обложка отпечатана в типографии Управления делами Совета министров СССР

Цена 10 руб.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО“ ЗА 1959 ГОД

(Цифрами обозначен номер журнала)

РЕДАКЦИОННЫЕ СТАТЬИ

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ

СЦЕНАРИИ, ЛИБРЕТТО, ТВОРЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО, ПУБЛИЦИСТИКА

КРИТИКА

ТВОРЧЕСТВО КИНОАКТЕРА

ПУБЛИКАЦИИ

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ КИНО

ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС И КИНОИСКУССТВО

ЗА РУБЕЖОМ

37673

КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВО

ТВОРЧЕСКИЕ ВСТРЕЧИ, СОВЕЩАНИЯ, КОНФЕРЕНЦИИ

КНИГИ

ФЕЛЬЕТОНЫ И РАССКАЗЫ

ПРИМЕЧАНИЯ ЧИТАТЕЛЕЙ

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ



УКОЛЬНОЕ КИНО — один из распространенных и любимых видов киноискусства в современной Чехословакии. Большим успехом пользуются фильмы, созданные на студии кукольных фильмов, руководимой народным художником Чехословакии Иржи Трнкой. Герои двадцати семи его фильмов — куклы, разнообразные, поражающие смелым, неожиданным художественным решением. Широк творческий диапазон кинопроизведений Иржи Трнки — кинорассказы, киноповести, даже киноанекдоты — они являются перед зрителем то инсценировкой романа Я. Гашека «Бравый солдат Швейк», то воспроизведением старинной чешской легенды («Баяя»), то оригинальным «киносборником», знакомящим зрителей со старинными чешскими обычаями («Чешский год»), то своеобразным переложением чеховского рассказа («История с контрабасом»).

Посмотрите, как разнообразны герои фильмов И. Трнки. В каждой новой работе он не только ищет яркое выражение характеров своих героев, но часто меняет сами принципы создания кукол, их конструкцию, материал, добиваясь все новых и новых средств выразительности.

Слава И. Трнки в последние годы стала поистине всемирной. Его работы в кино принесли ему 32 национальные и международные премии.



НА II, III и IV КВАРТАЛЫ

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

1960 ГОДА



ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников, фоторепортаж о киносъемках, дружеские шаржи.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на девять месяцев — 90 рублей
на шесть месяцев — 60 рублей
на три месяца — 30 рублей

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакции журнала «Искусство кино».